

HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

PARIS. TYPOGRAPHIE DE HENRI PLON, IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR,
RUE GARANCIÈRE, 8.

HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR

JULES LABARTE.

TOME QUATRIÈME



PARIS

LIBRAIRIE DE A. MOREL

RUE BONAPARTE, 13

—

MDCCCLXVI



HISTOIRE
DES
ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE
ET
A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

ÉMAILLERIE.

CHAPITRE II.

ÉMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF.

§ I.

DE L'ORIGINE ET DE LA NATURE DES ÉMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF.

I.

Préliminaires.

Les peintures en émail incrusté avaient tous les défauts des mosaïques primitives, la roideur du dessin, la nullité ou la crudité des ombres, l'absence des arrière-plans. La vivacité de leurs couleurs inaltérables ne

pouvait racheter ces défauts aux yeux des grands artistes italiens qui, dans la seconde moitié du treizième siècle, s'inspirant des magnifiques débris de la statuaire antique, ouvrirent à l'art des voies nouvelles. Sans renoncer à l'émail, dont l'éclat et la durée étaient éminemment favorables à la peinture décorative des objets d'orfévrerie, ils durent chercher à l'employer d'une autre manière pour l'adapter aux productions de leur génie. D'un autre côté, les immenses richesses du clergé et les progrès toujours croissants du luxe firent adopter presque exclusivement, au quatorzième siècle, l'or et l'argent pour les instruments du culte et pour la vaisselle des grands seigneurs. Les vases sacrés, les ostensoirs, les reliquaires ne furent plus fabriqués qu'avec ces riches matières; les autels furent revêtus de bas-reliefs d'or et d'argent finement ciselés; les dressoirs et les tables des rois et des princes se couvrirent de vases de toutes sortes. L'émaillerie par incrustation, qui nécessitait des feuilles de métal assez épaisses, ne se prêtait donc pas aux exigences de cette nouvelle orfévrerie, qui, en multipliant ses productions, dut en diminuer le poids. Telles furent sans doute les différentes causes qui amenèrent, aussi bien en Italie qu'en France, un changement de manière dans l'application des émaux. Les incrustations d'émail furent remplacées sur les vases d'or et d'argent par de fines ciselures qui rendaient les ornements ou les sujets que l'artiste voulait représenter; des émaux translucides en teignaient ensuite la surface de leurs brillantes couleurs, et s'identifiaient tellement avec la ciselure, que le travail prenait l'aspect d'une fine peinture à lustre métallique. On trouvait donc dans ce genre de travail, suivant

l'expression de Vasari, une espèce de peinture unie à la sculpture, spezie di pittura mescolata con la scultura [1].

Voici de quelle manière on procédait.

II.

Procédés de fabrication.

Sur une plaque d'or ou d'argent, souvent de très-peu d'épaisseur, l'artiste déterminait, par une intaille destinée à retenir l'émail, le contour du champ que la partie à émailler devait occuper; après quoi, avec des outils très-délicats, il y gravait la figure ou le sujet qu'il voulait reproduire : les parties les plus saillantes des carnations et des vêtements présentaient alors un très-léger relief; les traits du visage n'étaient souvent rendus que par une intaille. La pièce était alors couverte des différents émaux; les carnations ne recevaient jamais qu'un émail incolore ou très-légèrement violacé; elle était ensuite portée au fourneau.

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, lorsque, sous la main des plus habiles artistes, ce genre d'émaillerie tendit à sa perfection, ces procédés reçurent des améliorations. Benvenuto Cellini, dans son *Traité de l'orfévrerie,* a fait connaître ceux qu'il mettait en pratique. La plaque d'or ou d'argent était fixée par la chaleur sur un stuc composé de poix et de brique pilée, mélangé avec un peu de cire. Cela fait, après avoir tracé avec un compas le contour du champ que devait remplir l'émail, on abaissait toute cette partie de la plaque juste de l'épaisseur que l'on jugeait à propos de donner à l'émail.

(1) *Introduzione alle tre arti del disegno*, PITTURA, cap. XIX; Firenze, 1846, t. I, p. 185.

L'artiste dessinait alors, sur la partie abaissée de la plaque, le sujet qu'il voulait reproduire, et le gravait ensuite en relief, d'une épaisseur égale à celle de deux feuilles de papier, avec des outils très-fins [1]. Cellini donne au surplus, dans les plus grands détails, les meilleurs moyens de préparer les émaux et de les appliquer sur la ciselure; nous allons continuer à lui emprunter ce qu'il y a de plus intéressant à connaître pour compléter la technique des émaux translucides sur relief. Les différentes couleurs d'émail devaient être avant tout pulvérisées dans l'eau, dégraissées et lavées. L'eau en était ensuite exprimée avec soin; car les émaux, dans ce genre de travail, devaient, dit Cellini, être séchés autant que possible [2]. Ces soins pris, on pouvait commencer à émailler le bas-relief. Pour cela on prenait les émaux avec une petite spatule de cuivre, et on les étendait peu à peu, en couche très-légère, sur la ciselure, en distribuant avec goût les différentes couleurs [3].

Cellini recommande d'apporter beaucoup de soin à poser cette première couche, que les émailleurs nommaient première peau, afin que les couleurs soient nettes, qu'elles ne se mêlent pas et qu'elles prennent l'aspect d'une miniature [4]. Ensuite la pièce, placée sur une tablette de fer, pouvait être portée au feu, mais on avait soin de l'approcher peu à peu de la bouche du fourneau, pour qu'elle s'échauffât graduellement. Lorsqu'elle était suffisamment chauffée, on la mettait au milieu du fourneau, en observant attentivement l'instant où l'émail com-

(1) B. Cellini, *Trattato dell' oreficeria;* Milano, 1811, p. 45.
(2) *Ibidem*, p. 48.
(3) *Ibidem*, p. 49 et 50.
(4) *Ibidem*, p. 50.

mençait à bouger; alors on la retirait, car on ne devait pas laisser couler entièrement l'émail [1]. La pièce étant refroidie, on la chargeait d'une seconde couche d'émail aussi légère que la première, et elle était reportée au fourneau. On l'en retirait, comme la première fois, lorsque l'émail entrait en fusion. Après le refroidissement de la pièce, on amincissait l'émail jusqu'à ce qu'il fût suffisamment transparent, en se servant d'une pierre que les Italiens nomment frassinella, la même que Théophile appelle Cos; enfin on achevait de le polir avec le tripoli [2].

La translucidité de l'émail laissait au petit bas-relief les ombres et les rehauts que lui donnait le plus ou moins de profondeur des parties ciselées; et bien que les émaux fussent étendus en teintes plates, l'artiste par la perfection du modelé parvenait à donner à son travail l'aspect d'une fine miniature.

Les émaux employés dans ce genre d'émaillerie présentent une gamme de couleurs assez étendue. On en rencontre de verts, de rosés, de rouge pourpre, de violets, de bleu clair, de gris, de noirs, et de plusieurs sortes de brun. L'émail blanc et l'émail bleu lapis, toujours opaques, ne sont pas employés; et comme la couleur de chair a pour base l'émail blanc, qui est toujours opaque, les carnations dans les émaux sur relief sont rendues par le fond même du métal, recouvert à leur endroit d'un émail incolore ou d'un émail légèrement violacé.

(1) B. Cellini, *Trattato dell' oreficeria;* Milano, 1811, p. 50.
(2) *Ibidem*, p. 52.

§ II.

QUELQUES ÉMAUX SUR RELIEF.

Les émaux translucides sur relief, qui reçurent au seizième siècle le nom d'émaux de basse taille, ne sont pas aussi rares que les émaux cloisonnés; mais comme l'amour du changement a fait détruire les objets à l'usage de la vie privée qu'ils décoraient, on les rencontre le plus souvent dans les trésors des églises, sur les vases servant aux cérémonies du culte et sur les reliquaires, qui doivent leur conservation à leur caractère sacré. Les monuments qu'ils enrichissent ont été faits dans la période renfermée entre les dernières années du treizième siècle et la fin du seizième.

Conformément à la méthode que nous avons adoptée, nous allons signaler un certain nombre des monuments sur lesquels on trouve de beaux émaux translucides sur relief, avant de retracer l'historique de ce genre d'émaillerie.

1° Le parement d'autel ou paliotto de l'autel de Saint-Jacques dans la cathédrale de Pistoia, travail de Andrea d'Ognabene, terminé en 1416. Nous en avons donné la description dans notre tome II, page 438. Il y a là des émaux et aussi des nielles se détachant sur un fond d'émail. Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre est emprunté à ce paliotto. Le sujet est exécuté en nielle et se détache sur un fond d'émail bleu; les arceaux sont bordés de blanc et les tympans en sont rouges.

2° Le buste d'argent et la mitre de saint Zanobi, ouvrage de Andrea Arditi, orfévre florentin qui florissait

dans le premier tiers du quatorzième siècle. Nous en avons donné la description tome II, page 419.

3° Le calice du même artiste que reproduit notre planche LV.

4° Le célèbre reliquaire du saint corporal de Bolsène que conserve la cathédrale d'Orvieto. On y trouve douze tableaux en émail translucide sur relief. C'est certainement le plus important monument de ce genre d'émaillerie qui ait jamais été fait. Ugolino, orfévre de Sienne, l'a exécuté en 1338.

5° Le reliquaire provenant de l'église Saint-Juvénal, qui appartient aujourd'hui à la cathédrale d'Orvieto. Ugolino, que nous venons de nommer, et Viva s'associèrent pour l'exécution de ce beau morceau d'orfévrerie. Nous avons donné la description de ces deux dernières pièces tome II, page 413 et suivantes.

6° La belle crosse, de 1351, que reproduit notre planche LI; nous en avons donné la description dans le texte qui accompagne cette planche.

7° Un petit triptyque conservé dans la Riche-Chapelle du palais du roi de Bavière à Munich. On prétend qu'il a appartenu à Marie Stuart. Il aurait été donné à l'électeur Maximilien Ier († 1651) par le R. P. Claudio Aquaviva, général des Jésuites. Quoi qu'il en soit, ce joli bijou appartient à la seconde moitié du quatorzième siècle et nous paraît de travail italien. Il est émaillé sur ses deux faces. La partie centrale (de cinq centimètres de hauteur sur quatre de largeur) se ferme par trois pièces. Les deux volets sont échancrés pour faire place à la troisième pièce fixée au haut du tableau par une charnière et qui, en se relevant, forme au-dessus de la partie centrale une

sorte de fronton découpé en arcade trilobée. La partie centrale, dans les deux faces, est divisée en six tableaux égaux disposés par trois en deux rangées. Sur la face couverte par les trois volets, quand le triptyque est fermé, les sujets représentés sont le donateur à genoux devant la Vierge et son Fils, Jésus en prière à la montagne des Oliviers, la Flagellation, le Couronnement d'épines, la Crucifixion et la Résurrection. Sur l'autre face, on voit l'Éducation de la Vierge par sainte Anne, la Visitation et quatre figures de saints. Sur les volets, c'est, à l'intérieur, l'Annonciation et l'Adoration des Mages ; à l'extérieur, saint Christophe portant l'Enfant Jésus, et les saints dans le Paradis : quatre figures assises au premier rang tiennent des palmes, et en arrière, dix-huit têtes, échelonnées à la manière byzantine [1], représentent la foule. Chaque sujet ou figure est placé sous une arcade ogive trilobée, portée par de légères colonnes dans le style italien du moyen âge. A l'intérieur du fronton, on voit Dieu le Père présentant son Fils sur la croix ; à l'extérieur, le couronnement de la Vierge. Les carnations sont finement intaillées sur le fond d'or ; les vêtements et les accessoires, d'un très-léger relief, sont teintés d'émaux translucides colorés ; les sujets et les figures se détachent sur un fond bleu. Les arceaux, tracés en or, sont rouges à la pointe, le champ au-dessus des arcades est vert. Bien que microscopiques, les figures sont d'un bon dessin, les draperies amples et disposées avec art [2].

8° Les deux panneaux latéraux du parement de

(1) Voyez t. III, p. 64.

(2) M. de Hefner-Alteneck a donné la reproduction de ce bijou, t. III, pl. X, *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*.

l'autel Saint-Jacques dans la cathédrale de Pistoia; ils ont été exécutés l'un par Piero en 1357, l'autre par Leonardo en 1371. Nous avons décrit ces deux panneaux et leurs émaux dans notre tome II, page 441 et suivantes. La vignette qui est en tête de ce chapitre reproduit l'un des émaux exécutés par Piero. L'ange est vêtu d'une robe blanche ornée d'une plaque rose sur la poitrine, le livre qu'il tient à la main est gris foncé et doré sur tranche; la couleur des ailes, d'un jaune foncé dans le haut, va en se dégradant vers le milieu jusqu'au jaune très-clair à la pointe. La figure se détache sur un fond bleu. Les arceaux tracés en argent sont rouges à la pointe, comme dans le triptyque de Munich que nous venons de signaler.

9° L'autel d'argent du baptistère de Saint-Jean à Florence, que nous avons décrit tome II, page 477 et suivantes. Les figures en émail translucide sur relief occupent les niches supérieures dans les gros piliers.

10° Le calice exécuté par Andrea Braccini, en 1384, que l'on conserve dans la cathédrale de Pistoia. Nous en avons donné la description tome II, page 453.

11° Le buste de bronze de sainte Christine qui se trouve dans la chapelle de l'hôpital à Sienne; nous l'avons signalé tome II, page 453.

12° Le reliquaire conservé par le musée de Cluny; nous l'avons décrit dans notre tome II, page 386. Le sujet, exécuté en fortes intailles, est recouvert d'émaux colorés. Ce bijou appartient à la seconde moitié du quatorzième siècle.

13° Six médaillons circulaires de 67 à 69 millimètres de diamètre qui sont conservés au Louvre (n° 177 à

182 de la nouvelle *Notice,* par M. A. Darcel; n[os] 118 à 123 de la *Notice* de M. de Laborde). Nous en donnons deux dans notre planche CXIII.

14° Deux pièces rectangulaires qu'on voit également au Louvre (n[os] 183 et 185 de la *Notice* de M. Darcel; n[os] 124 et 125 de celle de M. de Laborde). Les huit pièces du Louvre appartiennent au commencement du quinzième siècle.

Parmi les monuments d'orfévrerie du quinzième siècle sur lesquels on trouve des émaux traités de la manière décrite par Cellini, nous signalerons :

1° La croix de l'autel du baptistère de Saint-Jean faite par Antonio del Pollaiuolo et Betto, fils de Betti. Nous avons fourni des renseignements sur ce bel ouvrage dans notre tome II, pages 468 et 493, et nous l'avons fait reproduire dans notre planche LXV;

2° La belle paix de Pollaiuolo que nous avons décrite tome II, page 470;

3° Le calice de la cathédrale de Monza, que nous citons dans le même tome, page 504;

4° Les deux jolies plaques d'or émaillées sur leurs deux faces, dont nous avons donné la reproduction sur notre planche CXIII et la description dans le texte qui l'accompagne.

Pour le seizième siècle, nous indiquerons les émaux de basse-taille qui, avec des émaux champlevés et cloisonnés, décorent le bouclier et le casque de parade de Charles IX. Ces belles pièces sont conservées au Louvre dans le Musée des Souverains [1].

[1] Numéros 69 et 70 de la *Notice des antiquités, objets du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes composant le Musée des Souverains,* par M. Barbet de Jouy; Paris, 1866.

§ III.

HISTORIQUE DE L'ÉMAILLERIE TRANSLUCIDE SUR RELIEF.

I.

En Italie.

Nous avons signalé les causes qui ont dû motiver le changement opéré dans la manière d'appliquer l'émail à la reproduction de sujets graphiques. Les documents qui subsistent doivent faire remonter à Nicolas de Pise, et surtout à Jean, son fils et son élève, cette révolution dans l'art de l'émaillerie. Architecte et sculpteur, Jean de Pise exerça une influence notable sur tous les artistes de son temps, et imprima une nouvelle direction à tous les arts qui se rattachent au dessin. On conçoit sans peine qu'un artiste de cette valeur, lorsqu'il voulut faire concourir l'émail à l'ornementation des monuments de son génie, n'ait pu se contenter des plates peintures que présentaient les émaux cloisonnés des Byzantins. En 1286, Jean de Pise fut amené par l'évêque Guglielmino Ubertini à Arezzo, où l'on construisait l'évêché sur les dessins de Margaritone. « Là, » dit Vasari, Jean fit en marbre le retable du maître » autel, qu'il remplit de figures, de feuillages et d'orne» ments, et distribua sur tout l'ouvrage de très-fines » mosaïques et des émaux sur argent fixés dans le marbre » avec beaucoup de soin (1). » Voici la première mention

(1) « E smalti posti sopra piastre d'argento commesse nel marmo con » molta diligenza. » G. Vasari, *Vite di Niccola e Giov. Pisani;* Firenze, 1846, t. I, p. 272.

que nous ayons trouvée de l'emploi de l'émail pour la coloration d'un relief d'argent.

Peu de temps après, en 1290, Guccio de Sienne exécutait pour l'église d'Assise un calice enrichi de figures niellées se détachant sur un fond d'émail. C'était un acheminement à la coloration des sujets. Ce calice existe encore [1].

Cette époque de la fin du treizième siècle doit bien certainement être celle de l'introduction de ce nouveau genre d'émaillerie, et nous croyons en trouver deux indications dans l'inventaire du trésor du Saint-Siége dressé par ordre de Boniface VIII, en 1295, pour les pièces qui s'y trouvaient au moment où il monta sur le trône pontifical, et continué en 1300 afin d'y comprendre un certain nombre de pièces qu'il déposait dans le trésor. Dans toute la partie de l'inventaire rédigée en 1295, sauf un très-petit nombre de pièces entièrement émaillées, smaltatas per totum, on n'y trouve que des émaux rapportés sur les pièces qu'ils décorent. Ce sont là évidemment des émaux cloisonnés de petite proportion, les seuls que fissent les orfévres italiens au douzième siècle et au commencement du treizième, émaux qui étaient sertis sur les pièces d'orfévrerie, ainsi que l'indique Théophile dans sa *Diversarum artium schedula*. Il n'y a rien du reste dans la rédaction qui indique le mode de confection des émaux; mais dans la partie de l'inventaire qui est continuée en 1300, on lit dans la description d'une pièce d'orfévrerie une expression toute nouvelle pour désigner les émaux qui la décorent : Cum

(1) Il est reproduit en couleur dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. III.

esmaltis planis, c'est-à-dire avec des émaux plans, unis, exécutés au niveau de la pièce [1]. Cette qualification de planis s'applique donc parfaitement aux émaux translucides sur relief qui présentent une surface unie comme une glace, et qui, s'ils sont exécutés sur la pièce elle-même qu'ils décorent, se trouvent exactement au niveau du métal. D'une autre part, dans la première partie de l'inventaire, les rédacteurs se servent ordinairement de ces expressions, cum esmaltis ad imagines regis, ad cruces albas, ad arma regis [2]. Ils indiquent suffisamment par là que ce sont des émaux qui forment ces images, ces croix, ces armoiries dont les pièces sont décorées. Dans la dernière partie de l'inventaire, on voit pour la première fois cette expression : Cum armis domini nostri exterius esmaltatis [3]. Ici ce sont les armoiries qui sont émaillées; elles existaient antérieurement à l'émaillure, c'est-à-dire qu'elles avaient été ciselées sur la pièce et émaillées ensuite. La différence des expressions fait bien sentir la différence des deux genres d'émaux : les premiers, antérieurs à Boniface VIII (1294 † 1303), étaient des cloisonnés ou des champlevés; les seconds, que Boniface avait fait exécuter, étaient des émaux translucides sur ciselure en relief.

Jean de Pise avait associé à ses travaux les frères Agostino et Agnolo, jeunes Siennois, ses élèves [4].

(1) « Unam cupam de auro coperculatam, esmaltatam exterius cum » esmaltis planis in sumitate. » F° 197. Nous retrouverons plus loin l'expression d'émaux plats dans des inventaires français de 1360 et 1408.

(2) « Avec des émaux aux figures de rois, aux croix blanches, aux » armes du roi. » Fol. 194 r° et v°.

(3) « Une coupe d'or ayant à l'extérieur les armes de notre seigneur » émaillées. » Fol. 195 v°.

(4) G. Vasari, *Vita di Agostino ed Agnolo*; Firenze, 1846, t. II, p. 3.

Ceux-ci devinrent de grands artistes; ils propagèrent les principes de leur maître et eurent un grand nombre de disciples. Parmi eux, il faut mettre au premier rang Pietro et Paolo, orfévres d'Arezzo, qui furent les premiers ciseleurs de leur temps. Nous avons déjà cité [1] la tête d'argent grande comme nature et enrichie de ciselures émaillées qu'ils firent pour renfermer le chef de saint Donato [2].

En traitant de l'orfévrerie, nous avons décrit ou signalé les beaux travaux d'émaillerie exécutés dans la première moitié du quatorzième siècle par les orfévres Andrea Ognabene, Andrea Arditi, Forzore, Ugolino, Viva et Andrea Puccini [3]. Nous ajouterons seulement quelques mots sur les émaux du fameux reliquaire de la cathédrale d'Orvieto destiné à renfermer le saint corporal de Bolsène [4]. Ce reliquaire est pour ainsi dire invisible, puisqu'il n'est exposé aux yeux des fidèles que le jour de Pâques et le jour de la fête du Saint-Sacrement, et qu'en dehors de ces deux jours il est impossible de faire ouvrir le tabernacle de marbre où il est conservé. Du Sommerard et M. Didron n'ont pu le voir, et nous n'avons pas été plus heureux. D'Agincourt n'avait pas vu non plus le monument, mais il avait donné dans une proportion très-petite une reproduction de l'ensemble de la pièce d'orfévrerie et de huit des douze tableaux

(1) Tome II, p. 424.

(2) « La quale opera non fu se non lodevole, si perche in esso fecero » alcune figure smaltate assai belle ed altri ornamenti, e si poichè fu » delle prime cose, che fossero, come si è detto, lavorate di cisello. » G. Vasari, *Vita di Agostino,* t. II, p. 10.

(3) Voyez à l'Orfévrerie, t. II, p. 440, 417, 422, 413, 415 et 424.

(4) Voyez-en la description t. II, p. 413.

d'émail qui décorent la face principale [1], d'après une publication qu'en avait faite avant lui le Père Della Valle; puis venant à décrire les émaux, il s'était servi des mots « d'histoires religieuses peintes sur fond d'émail. » Sur la foi de d'Agincourt, qui n'avait jamais étudié les émaux et qui ne comprenait pas l'importance des expressions dont il s'était servi, on avait voulu faire remonter l'invention des émaux peints à l'époque de l'exécution du reliquaire d'Orvieto (1338), en donnant ainsi à ce genre de peinture une origine italienne. Du Sommerard, qui pensait avec raison que les émaux peints avaient été inventés en France, s'était jeté dans le champ des conjectures pour expliquer le fait avancé par d'Agincourt [2]. Quant à nous, après avoir vu les beaux émaux italiens du quatorzième siècle, nous avions soutenu et prouvé que les émaux du reliquaire d'Orvieto ne pouvaient être que des émaux translucides sur relief [3]. Ces discussions ont amené les savants italiens, qui pouvaient plus facilement que nous assister à l'exposition du reliquaire, à examiner la nature de ses émaux. En 1863, le prêtre sacristain de la cathédrale d'Orvieto, dont l'attention avait été appelée sur la question débattue et qui nous a paru la bien comprendre, nous a assuré que les douze peintures du reliquaire étaient en émail sur reliefs d'argent et semblables à celles qui décoraient le reliquaire provenant de saint Juvénal qui appartient à l'église

(1) *Histoire de l'art par les monuments*, t. II, p. 111, et t. VI, pl. CXXIII. On trouve de meilleures gravures du monument dans l'*Istoria del Duomo d'Orvieto*, par le P. Della Valle, et dans les *Stampe del Duomo di Orvieto;* Roma, MDCCXCI.

(2) *Les Arts au Moyen Age*, t. IV, p. 82.

(3) *Descript. de la collection Debruge Duménil*, Introduction; p. 171.

d'Orvieto et qu'on nous fit voir dans une maison située en face de l'église et qui lui sert de garde-meuble. Les émaux du reliquaire du corporal sont d'une assez grande proportion. Les sujets, sagement composés, paraissent dessinés avec art, à en juger par les gravures qui en ont été publiées.

Dès le milieu du quatorzième siècle, le goût pour ces charmants émaux sur ciselure était général, et toutes les pièces d'orfévrerie devaient en être décorées. On en trouve une preuve dans les statuts de la corporation des orfévres de Sienne, rédigés en l'année 1361. Par l'article XV de ces statuts, il est fait défense à tout maître orfévre de faire travailler pour son compte aucun de ses ouvriers ni aucune autre personne à une œuvre d'art d'orfévrerie, afin, dit le statut, que la réputation des orfévres de la cité de Sienne se conserve et s'accroisse; mais on excepte de cette interdiction la ciselure et l'émaillure des émaux [1]. On supposait sans doute que quelques-uns des anciens orfévres, quoique fort habiles, pouvaient ne pas connaître les procédés de la composition et de la pose des émaux, et l'on ne voulait pas les priver d'enrichir leurs travaux d'un mode de décoration que le public exigeait sans doute dans toute pièce d'orfévrerie nouvellement fabriquée. Nous pouvons citer un exemple de ce cas. Dans l'inventaire de la cathédrale de Sienne de 1467, on lit la description d'une statue de saint Savino posée sur un piédestal d'argent émaillé [2],

(1) E questo non s'intenda per intagliare nè per ismaltare i smalti. *Statuti degli orafi Senesi dell' anno* 1361; ap. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*; Firenze, 1839, t. I, p. 45.

(2) *Inventario del Duomo e dell' opera di Santa-Maria di Siena, a di* X *d'aprile* MCCCCLXVII, Ms. dell' Archivio dell' opera del Duomo di Siena.

et dans les archives de l'église, on trouve au livre des recettes et dépenses de l'année 1414 la mention que cette figure d'argent avait été faite par Ambrogio, fils d'Andrea, et que les émaux avaient été posés par Giovanni Turini, orfévre de Sienne [1].

On trouve une autre preuve de ce goût pour les émaux dans l'inventaire de Santa-Reparata de l'année 1418, que nous avons déjà cité. Toutes les pièces d'orfévrerie qui y sont comprises, calices, croix, chandeliers, encensoirs, monstrances, sont enrichies d'émaux.

Parmi les émailleurs de la seconde moitié du quatorzième siècle, il faut nommer Piero, Leonardo et Braccini, dont nous avons signalé dans le paragraphe II quelques beaux travaux; Berto Geri, chargé en 1366, avec Leonardo, de faire le parement d'autel du Baptistère de Saint-Jean à Florence [2]; et Nicolò Bonaventure et son neveu Enrico, auteurs du beau reliquaire de la tête de saint Sigismond [3].

La vogue dont jouissaient en Italie les ciselures émaillées au quatorzième siècle ne fit que s'accroître au quinzième, car nous trouvons des émailleurs parmi les artistes les plus distingués de cette époque si brillante pour les arts en Italie.

Giovanni Turini (1384 † 1455), que nous venons de citer, était sculpteur et l'un des plus habiles orfévres de l'école de Sienne au commencement du quinzième siècle; il décorait d'émaux la plupart de ses ouvrages.

(1) Ambrogio d'Andrea fa la figura d'argento di S. Savino; Gio. di Turino vi pone gli smalti. *Libro ms. entrata e escita*, *ad annum* 1414, c. XVIII, Archives du Dôme de Sienne.

(2) Voyez t. II, p. 426 et 482.

(3) *Ibidem*, p. 451.

On trouve dans l'inventaire du Dôme de Sienne de 1467 un grand nombre de pièces sorties de ses mains[1]. Nous avons au surplus parlé en détail des travaux de Turini et de ceux de son frère Lorenzo dans notre historique de l'orfévrerie, auquel nous prions le lecteur de se reporter[2].

Le célèbre Antonio del Pollaiuolo (1433 † 1498), peintre, sculpteur et orfévre, a fait un grand nombre d'émaux translucides sur relief. Nous avons cité ses travaux en ce genre dans notre historique de l'orfévrerie[3], et nous sommes heureux de pouvoir montrer à nos lecteurs, dans notre planche LXV, l'une des plus belles pièces qu'il ait enrichies d'émaux.

Tommaso Finiguerra, qui s'est acquis une si grande réputation par l'invention de la gravure sur métal, faisait non-seulement des nielles, mais aussi des émaux de basse-taille. Nous avons cité la pièce émaillée qu'il avait faite pour l'œuvre de Saint-Jacques de Pistoia[4].

Francesco Francia, dont les peintures jouissent à juste titre d'une si grande réputation, était orfévre et excellait dans l'émaillerie. « Il exécuta mieux que personne, » dit Vasari, tout ce que l'on peut attendre de cet art[5]. »

Parmi les orfévres du quinzième siècle qui s'étaient fait une réputation pour leurs émaux, nous citerons

(1) *Inventario del Duomo e dell' opera di Sancta-Maria di Siena...*, cominciato a di X d'aprile MCCCCLXVII. Archives du Dôme de Sienne.

(2) Voyez t. II, p. 460 et suiv.

(3) Tome II, p. 467 et suiv.

(4) Voyez notre tome II, p. 474.

(5) « Lavorò di smalto ancora molte cose d'argento..., e per dirlo in » una parola, lavorò egli qualunche cosa può far quell' arte, meglio che » altri facessero giammai. » *Vita di Francesco Francia*; Firenze, 1850, t. VI, p. 3.

comme ayant exercé leur art dans la première moitié du quinzième siècle, Goro, fils de Neroccio, de Sienne, auteur d'un calice daté de 1415 et d'un reliquaire qui est conservé à l'hôpital de Sienne [1]; Giudino, de Florence, Ambrogio, Jacomo et Giovanni fils de Guido de Sienne, dont nous avons cité les travaux en traitant de l'orfévrerie [2]. Dans la seconde moitié du quinzième siècle, on trouve parmi les orfévres émailleurs Betto, qui est l'auteur de la partie supérieure de la belle croix que reproduit notre planche LXV [3], Matteo et Francesco, dont nous avons cité les travaux en traitant de l'orfévrerie [4]. On doit y joindre Antonio, fils de Tommaso de' Mazzinghi, et Giuliano, surnommé il Facchino, que Vasari cite comme des émailleurs de talent, mais qui ne peuvent avoir été, comme il le prétend, élèves de Pollaiuolo, puisqu'ils étaient au nombre des ouvriers de Ghiberti, le premier dès 1403, le second en 1407, et employés à l'hôtel de la Monnaie de Florence en 1450 et en 1457 [5]. Cellini nous fait encore connaître Amerigo Amerighi, Michelagnolo da Pinzidimonte et Salvadore Pilli comme ayant été d'excellents émailleurs [6].

A la fin du quinzième siècle, Ludovic Sforza, régent, puis souverain du duché de Milan, était un grand amateur des arts; il avait réuni auprès de lui des artistes du plus grand mérite, et c'est tout dire que de nommer Léonard de Vinci et Bramante. Parmi ces artistes, on

(1) Voyez t. II, p. 497.
(2) *Ibidem*, p. 499.
(3) *Ibidem*, p. 494.
(4) *Ibidem*, p. 500 et 501.
(5) *Vita di Antonio e Piero Pollaiuoli;* Firenze, 1849, t. V, p. 93, et la note 1 de M. MILANESI.
(6) *Due trattati di* BEN. CELLINI, Proœmio; Milano, 1811, p. LVII et LVIII.

comptait le fameux orfévre Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso, cité par Cellini comme un très-habile émailleur [1], et Daniello Arcioni ou Arzoni, que Ambrogio Leone [2] nous a fait connaître comme non moins habile que Caradosso dans l'émaillerie. Cet auteur les signale tous deux comme des sculpteurs d'un grand talent, et ajoute qu'Arcioni était surtout remarquable par ses nielles. On ne peut douter d'après cela que les émaux de ces deux maîtres n'aient été des émaux de basse-taille, les seuls en usage à la fin du quinzième siècle et les seuls qui pussent convenir à des artistes qui maniaient habilement le burin.

Dans la description que nous avons donnée en 1847 des charmants émaux où l'on voit Pierre II de Bourbon et Anne de France, sa femme [3], émaux que nous avons fait reproduire sur notre planche CXIII, nous les avions attribués à l'art italien; M. de Laborde [4] a contesté cette origine et reconnaît dans ces émaux un ouvrage purement français, sans aucune influence italienne. Nous avons de la peine à nous rendre à l'opinion du savant archéologue. On n'a en effet jamais rien découvert d'analogue parmi les productions qui subsistent de l'orfévrerie française du quinzième siècle, et l'opinion de Cellini sur les émailleurs français, que nous citons plus loin, fait voir qu'ils aimaient à aller vite en besogne, et que ce n'était pour ainsi dire que de son temps

(1) *Trattato dell' oreficeria;* Milano, 1811, p. 54. On peut consulter sur Caradosso une Notice de M. E. Piot dans le *Cabinet de l'amateur*, nouvelle série, 1863, p. 25.

(2) Ambrosii Leonis *De nobilitate rerum*, cap. xli.

(3) *Description de la collection Debruge Duménil;* Paris, 1847, p. 583.

(4) *Notice des émaux du Musée du Louvre;* Paris, 1853, p. 113.

et après avoir étudié les œuvres italiennes qu'ils avaient amélioré leur émaillerie. Or il faut reconnaître que nos deux émaux où l'on voit le duc de Bourbon et sa femme en adoration devant le Christ ou la Vierge, qui étaient représentés sans aucun doute dans la partie centrale du triptyque aujourd'hui détachée [1], ont dû être faits du vivant des deux époux, et par conséquent antérieurement à l'époque où les orfévres français avaient imité le faire des émaux italiens. L'histoire nous fournit un fait qui a pu motiver l'exécution de cette œuvre d'émaillerie par des artistes milanais. Ludovic Sforza, régent du duché de Milan, après avoir obtenu de l'empereur Maximilien un diplôme secret qui lui en conférait l'investiture, dépécha, en 1493, une ambassade à Charles VIII pour l'exhorter à revendiquer le royaume de Naples. Il dut bien prévoir que plusieurs des conseillers du jeune roi s'efforceraient de résister à l'entraînement qui portait celui-ci à entreprendre la campagne d'Italie, et il ne manqua pas certainement, pour bien faire accueillir ses envoyés, de les charger de présents pour les membres les plus influents du conseil du roi. Anne de France et son mari Pierre de Bourbon († 1503), bien qu'ils ne fussent plus chargés du gouvernement de la France, jouissaient encore d'une grande influence dans les conseils et sur la personne de Charles VIII [2], et l'on pouvait supposer que, formés à l'école de Louis XI, ils se trouveraient parmi les opposants au traité que proposait Ludovic. Celui-ci dut faire tous ses efforts pour les atti-

(1) Feu M. Roussel, expert en objets d'art, nous a dit avoir vu la partie centrale de ce petit triptyque dans la main d'un amateur.

(2) M. Henri Martin, *Hist. de France*, livre XLII; Paris, 1856, t. VII, p. 250.

rer dans son parti. Ne peut-on pas admettre qu'à cette occasion le régent du duché de Milan ait envoyé au duc et à la duchesse de Bourbon un bijou, chef-d'œuvre d'émaillerie, sorti des mains des artistes les plus habiles en ce genre de travail, et où il avait eu la galanterie de les faire représenter tous les deux? Quoi qu'il en soit de cette supposition, nos deux émaux sont certainement ce qui a été fait de plus parfait en émail de basse-taille, et ce n'est pas être fort téméraire que d'en attribuer l'exécution aux orfévres milanais de la fin du quinzième siècle, qui, au dire de leurs contemporains et de Cellini, étaient les premiers maîtres en ce genre d'émaillerie.

Parmi les orfévres italiens du commencement du seizième siècle qui se distinguèrent par leurs ciselures émaillées, on doit nommer Antonio Salvi, dont Vasari cite avec éloge les émaux d'une croix d'argent qu'il avait faite pour la Badia de Florence [1], et Michelagnolo di Viviano, dont nous avons signalé les travaux en traitant de l'orfévrerie [2]. Un document trouvé dans les archives de Pistoia constate qu'en 1514 Salvi fit pour la ville deux bassins d'argent doré enrichis de trente émaux [3].

Nous ne pouvons mieux terminer la liste des émailleurs italiens que par Benvenuto Cellini lui-même, qui, dans son *Traité de l'orfévrerie*, a enseigné les procédés dont se servaient ces artistes pour teindre leurs fines et délicates ciselures des vives couleurs des émaux translucides.

(1) *Vite di Antonio e Piero Pollaiuoli;* Firenze, édition Lemonnier, p. 94.

(2) Voyez t. II, p. 512.

(3) Ciampi, *Lettera*... Vasari; Firenze, 1849, t. V, p. 94, note 3.

Ce procédé d'émaillerie qui se prêtait si bien à la décoration des pièces d'orfévrerie, en permettant aux artistes d'agrandir les sujets des émaux et de déployer en même temps leur talent dans la ciselure, se répandit en France, en Allemagne, dans les Flandres, et jusque dans l'empire d'Orient.

II.

En France.

Ce fut très-probablement au commencement du quatorzième siècle que la pratique de l'émaillerie sur ciselure pénétra dans le midi de la France.

On a souvent cité la manufacture d'émail sur or établie à Montpellier, dont parle dom Vaissette dans son *Histoire du Languedoc* (1), sans s'arrêter à rechercher quel pouvait être le genre d'émaillerie pratiqué dans cette fabrique. Pour peu qu'on fasse attention au récit de l'historien et aux motifs qui ont dirigé l'ordonnance de Philippe le Long par lui citée, on restera convaincu que les productions de Montpellier n'étaient autres que des émaux translucides sur relief.

Voici le fait. Philippe le Bel avait transféré dans la partie ancienne de Montpellier la Monnaie royale, placée auparavant à Sommières. Dans la partie nouvelle de la ville, qui était du domaine de don Sanche, roi de Majorque, seigneur de Montpellier, était établie une manufacture d'émail sur or et sur argent. On a vu, par la description que nous avons donnée de la préparation de la plaque de métal ciselé qui doit recevoir l'émail, que,

(1) *Histoire générale du Languedoc,* par un religieux de la congrégation de Saint-Maur; Paris, 1741, t. IV, p. 167.

pour peu que ces plaques fussent fabriquées de forme ronde, elles pouvaient présenter, avant que leur léger relief fût revêtu d'émail, tout l'aspect de pièces de monnaie, qui étaient loin d'avoir alors la perfection de celles des temps modernes. D'un autre côté, il devait se trouver parmi les monnayeurs des ciseleurs pour graver les coins de la monnaie du roi, et ces artistes faisaient probablement concurrence aux émailleurs, en ciselant de petites plaques qu'il était facile ensuite de couvrir d'émaux translucides. Le roi de Majorque porta donc ses plaintes au roi de France, prétendant « que la » Monnaie faisait du tort à la manufacture d'émail en or » et en argent établie dans la partie de Montpellier qui » était de son domaine, et qu'il ne pouvait punir les » monnayeurs qui délinquaient dans cette partie, à » cause de leurs priviléges. » Sur cette requête, Philippe le Long fit expédier, au mois de juin 1317, des lettres patentes par lesquelles, après avoir déclaré qu'il n'appartient qu'à lui seul d'avoir une Monnaie à Montpellier, il ordonne au sénéchal de Beaucaire « de ne pas traverser l'ouvrage en émail qui se fabriquait dans la » partie de cette ville qui appartenait au roi de Major» que, mais seulement l'ouvrage en or. » Une plaque d'or ou d'argent préparée pour être émaillée par le procédé du champlevé, ne ressemble en aucune façon à une pièce de monnaie; une peinture en émail sur une plaque d'or, qui n'aurait fait en ce cas que l'office de la toile ou du bois dans la peinture ordinaire, n'aurait pu appeler en aucune manière la concurrence des monnayeurs; la fabrique de Montpellier ne pouvait donc nécessairement produire que des émaux sur relief, dont

les procédés, répandus depuis la fin du treizième siècle en Italie, avaient dû s'introduire d'abord dans le midi de la France. On peut en trouver la cause dans le transfert du Saint-Siége à Avignon en 1309. Des orfévres italiens vinrent sans doute s'établir à la cour du souverain pontife et enseignèrent aux orfévres français les nouveaux procédés d'émaillerie dont ils faisaient usage.

Néanmoins les émaux de basse-taille, qui présentaient d'assez grandes difficultés d'exécution, ne furent adoptés que tardivement et avec tâtonnement par les orfévres du centre et du nord. On ne trouve absolument rien dans les inventaires du trésor des églises et des princes français, non plus que dans les comptes de l'argenterie des rois de France, antérieurs à 1360, qui puisse faire supposer l'existence d'émaux translucides sur relief. Aucun monument d'orfévrerie antérieur à cette époque n'en est décoré. Les émaux que l'on voit sur le piédestal de la statue de la Vierge donnée par la reine Jeanne d'Évreux, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis, ne sont autres que des intailles émaillées se détachant sur un fond d'émail[1]. Dans quelques-uns de ces émaux, et notamment dans celui qui reproduit l'ange annonçant aux bergers la naissance du Christ, il y a bien quelques parties de terrain recouvertes d'une couche générale d'émail vert, mais ce n'est là qu'une coloration partielle du métal, sans qu'une ciselure ait été employée préalablement pour rendre le dessin. Dans l'inventaire du duc d'Anjou, rédigé de 1360 à 1368[2], sur quatre cents pièces enri-

(1) Voyez t. II, p. 337, et t. III, p. 632 et 633.

(2) *Inventaire de joyaux de Louis, duc d'Anjou, dressé de* 1360 *à* 1368, publié par M. de Laborde en tête de la deuxième partie de la *Notice des émaux du Louvre;* Paris, 1853.

chies d'émaux, il n'y en a que quatre-vingt-dix environ pour lesquelles le rédacteur de l'inventaire ait indiqué, en dehors des fonds, une coloration des figures par des émaux. Celles-ci seules devaient avoir des émaux translucides sur relief; toutes les autres étaient certainement enrichies d'émaux à figures intaillées se détachant sur un fond d'émail, comme sont ceux du piédestal de la statue de la Vierge donnée à Saint-Denis par Jeanne d'Évreux. Ainsi nous croyons qu'on peut ranger parmi les émaux translucides sur relief ceux qui sont indiqués sur les pièces ainsi décrites : « Article 153 : Deux flascons d'argent dorez » et esmaillez de la devise qui s'ensient : l'un est esmaillié » d'azur à plusieurs souages... et en l'esmail, devers le » ventre, a un homme à genoux devant une dame vestue » de vert, et tient ladite dame un heaume, et derrière » l'omme a un levrier, et derrière la dame a un espai- » gnol; et derrière l'omme, en l'autre quarré, a une » dame vestue de tanné (couleur fauve), et en sa main » une pomme; et en la quarre derrière la dame, a une » dame vestue d'une cote vert... Et oudit plat du flascon » a un esmail d'azur ouquel est un homme armé sur un » cheval blanc... Art. 203 : Un grand hennap d'or... et » est ledit hennap et le couvercle esmaillé à sers (cerfs) » de leur couleur... Art. 369 : un hennap couvert... semé » d'émaux où il y a arbres et connilz (lapins) de plu- » sieurs couleurs... Art. 476 : Un pot blanc..., et il y a » un esmail, sur le couvescle, d'azur, où est un lievre » rouge... » Ces trois derniers émaux, à une seule figure, ne présentaient pas de grandes difficultés à l'émailleur. On trouve encore dans l'inventaire du duc d'Anjou, à l'article 442, l'expression « d'esmaux plas » corres-

pondant évidemment à celle de esmaltis planis, que nous avons signalée dans la seconde partie de l'inventaire du Saint-Siége rédigé en 1300 [1]. N'y aurait-il donc que ces émaux plats qui fussent des ciselures entièrement colorées d'émail, de véritables émaux translucides sur relief, comme ceux que nous avons signalés, et qui reproduisent tout l'aspect d'une peinture? Les émaux en partie colorés, qu'on trouve sur environ quatre-vingt-dix pièces dans l'inventaire du duc d'Anjou, ne seraient-ils que des émaux à intailles émaillées, avec quelques parties seulement recouvertes d'une couche d'émail, comme dans les émaux du piédestal de la statuette du Louvre venant de Jeanne d'Évreux?

Il est, au surplus, rarement possible de se fixer d'une manière absolue sur la nature des émaux d'après les termes des inventaires et des comptes du quatorzième et du quinzième siècle. Les émaux translucides sur relief n'avaient pas encore alors reçu, en France, de nom particulier, et on ne saurait les reconnaître dans les énonciations des inventaires et des comptes que par quelques mots ajoutés à leur description. Ce n'est qu'au commencement du seizième siècle, et lorsque Limoges eut produit les émaux peints dont elle couvrit des coupes et des vases de toute nature, qu'on désigna les émaux sur ciselure en relief par le nom d'émaux de basse-taille, ce qui équivalait au nom d'émaux sur bas-relief que leur donnait Cellini dans le traité où il en explique la fabrication [2]. L'adoption de cette qualification, qui permet

(1) « Un grand cor... et le couvècle dudit cor est esmaillé de vert à « plusieurs bêtes sauvages, et y a quatre granz esmaux plas....

(2) « Fatte le dette diligenze, si potrà cominciare a smaltar l'opera di basso rilievo. » B. Cellini, p. 49.

de reconnaître exactement, dans les inventaires du seizième siècle, la nature des différents émaux, nous vient en aide pour constater que les émaux sur relief étaient encore rares dans le centre et le nord de la France à l'époque de Charles V. Ainsi, dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle du Palais de 1573, que nous avons déjà cité, sur trente-deux pièces enrichies d'émaux, il n'y en a que six dont les émaux soient désignés sous le nom d'émaux de basse-taille, et, parmi ces pièces, une seule (un calice, article 102) provient de Charles V. En dehors des émaux cloisonnés (émaux de plicque) et des émaux à armoiries (émaux champlevés), les autres émaux compris dans l'inventaire de ce prince, daté de 1379, sont presque tous décrits, comme nous l'avons fait déjà remarquer, avec les expressions qui servaient à désigner les pièces à sujets rendus, sur le métal, par une intaille remplie d'émail et se détachant sur un fond émaillé. Pour terminer ce qui a rapport aux émaux à l'époque de Charles V, on doit dire que, dans l'inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, où l'on ne rencontre qu'un très-petit nombre de pièces décorées d'émaux de basse-taille, l'une de ces pièces est un calice[1] d'argent doré, don de Charles V, « esmaillé de basse taille, champ » d'azur, chapiteaux et images dessus partout le dehors » d'iceluy et de sa platine (patène) ».

Dans l'inventaire dressé, en 1405, des magnifiques pièces d'orfévrerie dont le duc de Berry, frère du roi, venait de doter une Sainte-Chapelle qu'il avait érigée à Bourges[2], on trouve un assez grand nombre

(1) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 139.

(2) *Inventaire du trésor de la chapelle Saint-Sauveur de Bourges du iour de Pâques* 1405, publié dans les *Ann. arch.*, t. X, p. 35, 40 et 209.

de pièces enrichies d'émaux à sujets, et dans la description qui en est faite, on se sert de deux expressions très-différentes pour les désigner. Les uns, au nombre de sept, sont décrits avec cette formule, la plus usitée : « Deux huisselles esmaillées d'une Annonciation ; — une » croix esmaillée en tout de plusieurs angels, — esmaillée » à l'entour de plusieurs apostres[1]. » Les autres, au nombre de trois seulement, sont ainsi désignés : « Un » chef de saint Ursin, d'argent doré... et environ le col » a un orfray où sont plusieurs demy images esmaillées; » — et sied sur un entablement d'argent doré où il y a » plusieurs demy ymages d'apostres et vierges esmaillez ; » — une grande croix où il y a plusieurs ymages d'es» mail[2]. » Dans le premier cas, ce sont des pièces avec un sujet gravé en intailles niellées d'émail, se détachant sur un fond d'émail; dans le second, ce sont les sujets mêmes qui sont émaillés, et l'on peut y voir des émaux sur ciselure en relief. Il faut remarquer que près de trente années s'étaient écoulées depuis l'époque de l'inventaire du trésor de Charles V; l'émaillerie translucide sur relief était donc en progrès.

Enfin, dans un inventaire fait après le décès du duc d'Orléans, frère de Charles VI, le 4 décembre 1408[3], on trouve, dans la description des émaux à sujets, les deux expressions différentes que nous venons de signaler dans l'inventaire de la chapelle du duc de

(1) Articles 8, 10, 14, 16, 23, 24, 26 et 28.

(2) Articles 9, 19 et 22.

(3) *Papiers et registres des joyaulx et vaisselle d'or et d'argent... de feux monseigneur...* (déchirure) *et madame la duchesse d'Orléans, sa femme... inventoriés au chastel de Blois le mardi* IIIᵉ *iour de decembre* 1408. Arch. impér., Ms. KK, 268.

Berry. A côté de pièces avec des émaux ainsi désignées: « Un reliquaire d'or... et dehors est esmaillé d'apostres; » — ung reliquaire... esmaillié d'un crucifiement au dos; » — ung mirouer garny d'or, où, au costé, en ung » esmail, est Notre-Dame [1] », expressions qui doivent s'appliquer à des sujets gravés en intailles niellées d'émail et se détachant sur un fond émaillé, on en rencontre deux avec cette indication que ce sont les images elles-mêmes qui sont émaillées : « Ung livre d'or à tout » la chemise dor, où dedans a la Salutation, Élisabeth » et la feste de Noël esmailliées; — ung tableau à mettre » reliques... où sont esmaillez les XII apostres [2]. » Du reste, on ne voit dans cet inventaire qu'un seul exemple d'un émail au plat : « Ung tableau d'or d'une image de » Notre-Dame taillée et esmaillée au plat [3]. » Il est impossible de ne pas reconnaître, dans cette expression « image taillée et esmaillée au plat », une ciselure émaillée, un véritable émail de basse-taille. C'est la traduction évidente, comme dans l'article 442 de l'inventaire du duc d'Anjou que nous venons de citer, des mots esmalta plana que nous avons rencontrés dans l'inventaire du trésor pontifical, à la date de 1300. Mais faut-il admettre que ce tableau d'or était la seule pièce du trésor du duc d'Orléans qui fût enrichie d'un véritable émail translucide sur ciselure en relief?

La conclusion que l'on peut tirer de ces documents, c'est que l'émaillerie de basse-taille, introduite d'abord dans le midi de la France (et peut-être seulement à

(1) *Papiers et registres*, etc., fol. 7 et 10.
(2) *Ibidem*, fol. 9 et 18.
(3) *Ibidem*, fol. 33.

Avignon et à Montpellier), y fut pratiquée exclusivement durant toute la durée du quatorzième siècle; c'est là que Charles V, le duc d'Anjou et les princes français se procurèrent les rares pièces décorées d'émaux translucides sur relief qu'on rencontre dans leurs trésors. Les orfévres du centre et du nord de la France ne mirent pas alors en pratique l'émaillerie de basse-taille proprement dite, et ils se contentèrent de produire de ces émaux (auxquels M. de Laborde donne le nom d'émaux mixtes) dont les figures ou les sujets, exprimés par des intailles niellées d'émail, sont épargnés sur le métal et se détachent sur un fond d'émail champlevé opaque ou translucide. Ils commencèrent par colorer certaines des parties de métal réservées, comme dans quelques-uns des émaux du piédestal de la statuette du Louvre venant de Jeanne d'Évreux; plus tard, au commencement du quinzième siècle, ils arrivèrent à produire, à l'imitation des Italiens, des ciselures émaillées, de véritables émaux de basse-taille. Ce serait à cette époque qu'il faudrait reporter les beaux émaux sur or qui sont au Louvre et que nous avons signalés.

Au commencement du seizième siècle, ce genre d'émaillerie avait obtenu une grande faveur en France et dans les Flandres. Benvenuto Cellini constate en effet, dans son *Traité de l'orfévrerie,* qu'il était fort en usage de son temps dans ces deux pays; mais il ajoute à ce fait une observation qui ferait supposer que ce n'était pas depuis un très-long espace de temps que les orfévres français étaient arrivés à la perfection dans ce genre d'émaillerie. « Les orfévres de France et de Flandre, » dit-il, améliorèrent beaucoup leur travail en étudiant

» les œuvres d'émail de nos artistes, après avoir reconnu » qu'elles offraient la vraie manière d'employer l'émail. » Mais, comme la pratique de ce mode d'émaillerie est » fort difficile à acquérir, il y eut de ces orfévres qui » expérimentèrent une autre manière plus facile d'émail- » ler, più facile di lavorar detto smalto; et, après avoir » acquis une grande habileté de main dans ce genre de » travail, ils produisirent une infinité d'ouvrages qui » méritèrent les louanges de ceux qui étaient peu expé- » rimentés dans l'art de l'émaillerie (1). » Cellini devait certainement entendre, par ce mode expéditif d'émaillerie, ces émaux dont les figures simplement intaillées et niellées d'émail se détachaient sur un fond d'émail champlevé opaque ou translucide.

Parmi les orfévres qui faisaient des émaux translucides sur relief sous François Ier, on peut citer Renaut Damet, qui exécuta pour ce prince, en 1528, « un petit » coffret d'argent doré, taillé et émaillé de basse- » taille (2). » Dans l'inventaire fait à Fontainebleau le 15 janvier 1560, après la mort de Henri II, on trouve quelques-uns de ces émaux sur relief (3); mais ils sont déjà, pour la plupart, qualifiés d'anciens; les émaux peints qui avaient été inventés à Limoges et qui étaient

(1) Ben. Cellini, *Trattato dell' oreficeria*, cap. iv, p. 44.

(2) *Compte Ier de maistre Haligre à cause des menus plaisirs du roi durant* 13 *mois, commençant le* 1er *décembre* 1528. Ms. Arch. de l'Empire, KK. 100, fol. 23.

(3) Ms. Bibl. imp., n° 4732; au n° 89 : « Ung coffre d'argent doré » garny de douze tables d'émail de basse-taille fort anciennes, émaillées » de plusieurs couleurs. » — Au n° 37 : « Ung petit tableau d'or qui » se ferme, où il y a un crucifiement émaillé de basse-taille. » — Au » n° 572 : « Deux petits tableaux d'émail de basse-taille sur or. » — Au » n° 97 : « Ung coffret d'aymaux bastailles fort antique. »

arrivés alors au plus haut degré de perfection, avaient fait abandonner ces brillantes ciselures émaillées.

Les orfévres français employèrent surtout l'émail, dès le milieu du seizième siècle, à la coloration des figures et des ornements dont ils décorèrent avec tant de goût les pièces sorties de leurs mains. On en voit de beaux spécimens au Louvre, et nous en avons fait reproduire plusieurs sur nos planches LXVIII et LXIX.

III.

En Allemagne.

Les orfévres allemands, toujours si habiles, ne manquèrent pas d'adopter les émaux sur relief pour enrichir leurs travaux. Le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle renferme plusieurs pièces d'orfévrerie de différentes époques qui en sont décorées. Nous citerons une monstrance du quatorzième siècle renfermant la ceinture de la Vierge, un reliquaire contenant un os de Charlemagne, donné par Charles-Quint, et un autre reliquaire provenant de Philippe II. Nous avons donné, sur notre planche LXXV, la reproduction d'un couteau dont le manche d'or est enrichi de figures, d'oiseaux et d'ornements en émail de basse-taille. Les armoiries qu'on y voit sont en émaux opaques incrustés.

A la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, les orfévres d'Augsbourg et de Nuremberg enrichirent des vases d'or du meilleur goût d'émaux sur relief qui ont un tout autre caractère que ceux exécutés en Italie ou en France. Dans ces émaux, la ciselure joue un rôle peu important; les émaux peu transparents la laissent à peine apercevoir; ils sont d'ailleurs d'une

grande vivacité et d'un merveilleux éclat. Le rouge purpurin et le beau bleu céleste sont les couleurs dominantes, on y rencontre encore des verts et des violets. Un calice d'or de la Riche-Chapelle du palais royal de Munich, qui est reproduit sur nos planches LXXIII et LXXIV, est enrichi d'émaux de ce genre. Les carnations de trois anges qui décorent la panse du vase sont rendues par de l'émail blanchâtre opaque, et les traits indiqués par de l'émail noir très-flou légèrement posé sur la pâte d'émail blanc. Parmi les pièces décorées d'émaux de ce genre, nous indiquerons dans cette chapelle un bel autel domestique en or, portant les armoiries de l'électeur Maximilien I[er] (1623 † 1651), pour qui cette belle pièce d'orfévrerie a été faite, et, dans le trésor du roi de Bavière, une coupe d'or à godrons, que nous avons fait reproduire sur notre planche LXXV. Elle doit appartenir à la fin du seizième siècle.

IV.

Les émaux translucides sur relief dans l'empire d'Orient.

Les Grecs jusqu'au treizième siècle avaient été les maîtres de l'Europe, mais la prise de Constantinople par les croisés, en 1204, porta un coup funeste aux arts industriels dans l'empire d'Orient. En s'emparant par le pillage des immenses richesses amassées dans cette ville depuis tant de siècles, les Latins firent aussi la conquête des procédés artistiques de ses ateliers, et bientôt l'Italie, l'Allemagne et la France, les modifiant par un goût nouveau et par l'étude, surent produire dans tous les arts de luxe des œuvres nouvelles qui ne conservaient plus rien du style de l'Orient. Les Byzantins, harcelés

de toutes parts et occupés à défendre jusqu'aux abords de leur capitale, bien loin de créer rien de nouveau dans les arts, devinrent les tributaires de l'Occident. Jusqu'au neuvième siècle, et peut-être même jusque vers la fin du onzième, ils avaient été les seuls émailleurs de l'Europe, et cependant ils acceptèrent de l'Italie les émaux sur relief.

Nous croyons en trouver la preuve dans un ouvrage très-curieux de Codinus sur le cérémonial de la cour de Byzance et sur les différentes fonctions des grands officiers de la couronne. On y trouve, avec les plus grands détails, la description des riches costumes de chacun d'eux. Codinus, qui occupait à la cour la charge de curopalate, a vécu sous les derniers empereurs : on croit même qu'il assista à la prise de Constantinople en 1453; c'est donc au quinzième siècle qu'on doit se reporter dans l'examen que nous avons à faire de pièces faisant partie du costume de ces officiers.

« La verge du protovestiaire (le grand maître de la » garde-robe), dit Codinus, est de couleur or et vert; » c'est un travail d'orfévrerie sous du verre, ὑπουέλιον [1]. » C'est la première fois que ce mot se trouve dans les auteurs byzantins [2]. Pour qui connaît les anciens

(1) Τὸ δικανίκιον τοῦ πρωτοβεστιαρίου χρυσοπράσινον, χρυσοχοινόν, ὑπουέλιον. CODINUS, *De officiis Magnæ Ecclesiæ et aulæ Constantinopolitanæ ex versione* JACOBI GRETSERI; *adjunguntur recentiores notitiæ cura et opera* P. J. GOAR; Venetiis, 1724, p. 45; Bonnæ, 1839, p. 18.

(2) Gretzer traduit la phrase que nous venons de citer par « Sceptrum » protovestiarii aureo et prasino colore constat; auro fusum est et ad » modum vitri collucens. » Le P. Goar, dans son commentaire, rectifiant cette traduction, dit : « Baculus protovestiarii aureo et prasino » colore constat; fusus est et liquato ad pigmentum metallo collucens. » Les deux savants hellénistes n'ont pas fait une traduction, mais ont exprimé par des périphrases leur opinion sur la valeur du mot ὑπουέλιον. Il nous semble qu'ils se sont trompés l'un et l'autre. Il n'y a pas là sur-

émaux, il ne peut être douteux que cette verge du protovestiaire ne fût d'or recouvert d'un émail vert translucide qui laissait apercevoir le métal; c'est pourquoi cette verge était de couleur or et vert : χρυσοπράσινον. Les émailleurs byzantins se servaient souvent, il est vrai, dans les cloisonnés, d'émaux semi-translucides; mais dans ce genre d'émaillerie, la semi-translucidité de la matière vitreuse n'est pas telle qu'elle permette de voir le fond d'or à une certaine distance; il faut avoir la pièce émaillée sous les yeux et y faire attention pour découvrir l'or sous l'émail. La célèbre couronne de fer de Monza est ainsi faite : c'est un cercle d'or recouvert d'émail semi-translucide vert émeraude. La verge du protovestiaire pouvait être exécutée de cette façon ; mais nous croyons au contraire que le hypoyélion constituait un nouveau procédé d'émail que ne connaissaient pas les émailleurs byzantins du treizième siècle et des temps antérieurs, et que ce procédé n'était autre que celui des émaux translucides sur relief mis en pratique à la fin du treizième siècle par les orfévres italiens. Dans ce système en effet les émaux sont aussi translucides que le cristal; le mot ὑπουέλιον, qui signifie sous du verre, leur était donc parfaitement applicable. Nous trouvons la confirmation de notre opinion dans la description de l'une des pièces du costume du grand primicier : « Son scaranicon (sorte » de tunique), dit Codinus, porte sur le devant la figure » en pied de l'empereur sous du verre, ὑπουέλιον, auquel

tout de couleur pour peindre « pigmentum ». En traduisant littéralement ὑπουέλιον sous du verre, on arrive à une juste appréciation de l'objet décrit; mais les savants du dix-septième siècle étaient influencés par l'idée des émaux peints, seuls en usage de leur temps, les seuls qu'ils connussent.

» on donne le nom de diagélaston [1]. » L'auteur ne dit pas sur quelle matière était exprimée la figure de l'empereur, mais le verre, l'émail, ne pouvait être posé sur la tunique même, qui était en étoffe de soie ; il était donc étendu sur une plaque d'or qui formait le tablion dont, suivant l'usage, la chlamyde ou la tunique était décorée ; nous venons de voir d'ailleurs dans la description de la verge du protovestiaire que le hypoyélion était appliqué sur un fond d'orfévrerie : ceci ne peut faire difficulté. Ainsi voilà bien une figure rendue sur métal par une ciselure ou une fine gravure en intaille, recouverte d'un verre, d'un émail translucide. Comme ce genre d'émaillerie est nouveau, Codinus ne se sert pas pour le désigner des anciennes dénominations electron et chymeusis que les Grecs avaient appliquées aux émaux, il lui donne le nouveau nom de diagélaston [2]. La première fois que Codinus en parle en décrivant la verge du protovestiaire, il se sert du mot hypoyélion comme pour expliquer ce nouveau procédé, qui consiste à recouvrir une pièce d'orfévrerie ciselée d'un verre translucide ; puis après qu'il a appris à ses lecteurs que ces images sous verre ont reçu le nom de diagélaston, il ne se sert plus, quand il rencontre de ces émaux translucides, du mot

(1) Ἔχει δὲ καὶ τὸ τούτου σκαράνικον τὸν βασιλέα εἰκονικῶς ἔμπροσθεν μὲν ἱστάμενον ὑπὸ ὑελίου λεγομένου διαγελάστου.... CODINUS ; Venetiis, p. 46 ; Bonnæ, p. 19.

(2) Goar, dans son commentaire sur le mot διαγελάστον, dit : « Ce qu'on » appelle ὑπουέλιον étant une peinture métallique qu'on nomme aussi » ὑέλιον, à cause de sa ressemblance avec le verre, on a pu également la » désigner sous le nom de διὰ ὑέλιον, comme on aurait dit à travers le » verre. De là on a formé διὰ-ὑέλιστον, et à cause de la ressemblance de » la prononciation διαγέλιστον, et enfin sera venu diagélaston, comme » présentant une prononciation plus agréable. » CODINUS ; Venetiis, p. 51 ; Bonnæ, p. 238.

hypoyélion, et ne les désigne plus que sous le nom de diagélaston. Ainsi quand il vient à décrire la tunique du logothète, il se contente de dire qu'elle porte devant et derrière l'image diagélaston de l'empereur [1].

Sans la chute de l'empire d'Orient, les Grecs auraient sans doute adopté également la peinture avec des couleurs d'émail, qui fut inventée à Limoges à la fin du quinzième siècle et dont il nous reste à parler.

(1) Ἔχον ἔμπροσθέν τε καὶ ὄπισθεν τὴν τοῦ βασιλέως εἰκόνα διαγέλαστον. CODINUS; Venetiis, p. 52; Bonnæ, p. 20.





CHAPITRE III.

ÉMAUX PEINTS.

§ I.

PROCÉDÉ DE FABRICATION.

Lorsqu'à la fin du quinzième siècle le goût pour les matières d'or et d'argent et pour les émaux translucides sur relief qui les décoraient eut fait abandonner l'orfévrerie de cuivre émaillé de Limoges, dont les productions avaient été si recherchées pendant près de trois siècles, des artistes limousins s'efforcèrent de trouver un nouveau mode d'application de l'émail à la reproduction des sujets graphiques. De leurs recherches sortit l'invention de la peinture en émail.

Le procédé qu'on employait dans ce nouveau genre

d'émaillerie différait essentiellement de ceux qui avaient été précédemment usités. Les émailleurs n'eurent plus besoin du secours du ciseleur pour exprimer les contours du dessin. Le métal fut entièrement caché sous l'émail, et s'il resta encore la matière subjective de la peinture, ce fut au même titre que le bois ou la toile dans la peinture à l'huile : l'émail étendu sur le cuivre rendit tout à la fois le trait et le coloris. Les émaux qui furent le résultat de ce procédé ont reçu le nom d'émaux peints et celui d'émaux en apprêt.

Ce furent probablement les modifications apportées au quatorzième siècle dans l'art de la peinture sur verre qui amenèrent les émailleurs à ce résultat. Les fonds en mosaïque de verre teint furent à cette époque presque abandonnés, et l'on commença à peindre superficiellement le verre avec des couleurs d'émail. Dès lors il parut évident que ce qui se faisait sur le verre pouvait également se faire sur le cuivre.

Il n'entre pas dans notre plan de fournir des explications étendues sur la composition des couleurs d'émail et sur la cuisson des pièces peintes; on trouvera sur ces parties de la technique de l'art des détails dans les ouvrages spéciaux [1]; il suffit ici, pour faire connaître la

(1) Les matériaux constitutifs des couleurs pour l'émail devant être soumis à une haute température, ne peuvent être choisis que dans le règne minéral; les matières colorantes sont donc des oxydes métalliques. Ces couleurs doivent être finement pulvérisées et mêlées ensuite d'une manière intime, par différents moyens, avec des composés vitreux appelés fondants, qui sont aisément fusibles. Par la fusion du fondant, les couleurs prennent de l'éclat et de la vivacité, et s'incorporent avec cette surface vitreuse. On peut consulter l'ouvrage de NÉRI; le Mémoire de BRONGNIART, *Ann. de chimie*, t. IX, p. 192; le *Traité des couleurs pour la peinture en émail*, par DE MONTAMY; le *Traité de chimie appliquée aux*

marche de l'art, d'indiquer succinctement les différents procédés qui furent tour à tour adoptés.

Les premiers essais auxquels on peut à peine donner le nom de peinture furent nécessairement fort imparfaits, et leur imperfection en a amené la destruction presque totale : il est très-rare de rencontrer de ces émaux peints de la première époque ; nos collections publiques n'en possèdent pas. L'abbé Texier conservait dans son cabinet un émail représentant saint Christophe, dont il a publié la gravure ; il le fait remonter à l'origine de l'art [1]. Les couleurs d'émail sont appliquées sur le métal en couches assez épaisses pour que le mouvement de la draperie qui couvre les épaules du saint et l'agitation des flots qui baignent ses jambes soient rendus par les saillies de la pâte d'émail, qui est d'une teinte uniforme. Le dessin de ces premiers essais est toujours très-défectueux. Les émaux colorés sont appliqués immédiatement sur le métal, et n'y sont retenus que par la fusion qui détermine l'adhérence. La collection de la princesse Iza Czartoryska conserve un émail représentant une descente de croix, dont le faire se rattache à ces premiers essais ; il a été exposé en 1865, au palais de l'Industrie, dans le Musée rétrospectif [2].

Vers la fin du quinzième siècle, la peinture en émail avait fait de grands progrès, et nous pouvons, avec des

arts, par M. Dumas ; le *Traité pratique sur la préparation et l'emploi des couleurs d'émail*, inséré dans les numéros de décembre 1844, janvier et février 1845 de la *Revue scientifique et industrielle* ; le *Traité des arts céramiques*, de Brongniart.

(1) L'abbé Texier, *Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges*, p. 185, pl. VII.

(2) *Musée rétrospectif, salle polonaise*, catalogue n° 198 ; Librairie centrale, Paris, 1865.

pièces sous les yeux, expliquer les procédés de fabrication. Sur une plaque de cuivre non polie, l'émailleur traçait à la pointe le dessin de la figure ou du sujet qu'il voulait représenter. La plaque était alors enduite d'un très-léger fondant translucide. Ceci fait, l'émailleur pouvait commencer à appliquer les couleurs. Les traits du dessin, tracés à la pointe, étaient d'abord recouverts d'un émail de couleur foncée, qui devait les reproduire à la surface du tableau; les vêtements, le ciel, les fonds et les accessoires étaient ensuite rendus par des couleurs d'émail, appliquées en couches assez épaisses dans les interstices ménagés par les traits foncés du dessin, qui cloisonnaient de la sorte les différentes couleurs d'émail et remplissaient, pour ainsi dire, les mêmes fonctions que les linéaments de métal dans les émaux incrustés. Il y avait donc absence complète d'ombre dans cette peinture de premier jet exprimée par épaisseur de couleurs. L'emplacement des carnations était rempli par un émail noir ou violet foncé; elles étaient ensuite rendues sur ce fond par de l'émail blanc appliqué en couches plus ou moins légères, de manière à ménager les ombres et à obtenir un modelé très-légèrement en relief des principales parties osseuses ou musculeuses du visage et des nus. Il résulte de ce procédé que toutes les carnations, dans les œuvres de cette époque, ont une teinte bistrée ou violacée qui les fait facilement reconnaître. Pour arriver à produire des effets dans toutes les autres parties de la peinture où les ombres manquaient totalement, les parties lumineuses des cheveux, des vêtements et des fonds étaient le plus souvent indiquées par des rehauts d'or. Les imitations de pierreries par des gouttelettes d'émail

en relief, appliquées sur les nimbes des saints et dans les vêtements, sont particulières à ces sortes d'émaux. Ils sont peints en général sur des plaques de cuivre plates, assez fortes, et revêtues d'un contre-émail épais, présentant un aspect vitreux. Le triptyque que reproduit notre planche CXIV est un spécimen de cette manière de traiter les émaux à la fin du quinzième siècle.

On conservait dans la collection Debruge, malgré leur état de détérioration, deux émaux [1] qui justifiaient parfaitement ce que nous venons de dire sur le travail de l'émailleur. Dans certaines parties où l'émail avait entièrement disparu, on apercevait les traits du dessin tracés en creux sur le cuivre; mais en d'autres endroits ces traits restaient recouverts d'un émail bistre qui traçait le dessin dans le tableau et cloisonnait les différentes couleurs d'émail.

Les imperfections que présentaient ces procédés de la peinture en émail ne pouvaient en laisser subsister l'usage, en présence des progrès qui se manifestèrent dans les arts du dessin au commencement du seizième siècle. Vers cette époque, il s'opéra un grand changement dans le travail des peintres émailleurs. Avant toute peinture, ils revêtirent leur plaque de cuivre d'une couche souvent assez épaisse d'émail, soit noir, soit fortement coloré. Sur ce fond ainsi préparé, ils établissaient leur dessin, à l'aide de différents procédés, avec de l'émail blanc opaque, de manière à produire une grisaille dont les ombres étaient obtenues soit en ménageant plus ou moins le fond d'émail noir, lors de l'appli-

(1) M. Jules Labarte, *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil*, nos 688 et 689.

cation de l'émail blanc, soit en faisant reparaître le fond noir par un grattage de l'émail blanc superposé, grattage fait, bien entendu, avant la cuisson. Souvent la première couche d'émail noir ou d'émail foncé qui formait le fond était entièrement recouverte d'une mince couche d'émail blanc. Sur cette couche l'émailleur traçait avec une pointe les contours du sujet, qui apparaissaient ainsi en noir, et il faisait ressortir de la même manière le dessin intérieur par des traits et par des hachures. Dans les deux manières de procéder, des rehauts de blanc produisaient au besoin les lumières les plus vives; des rehauts d'or posés ensuite donnaient au tableau un éclat et une harmonie parfaite. Les carnations continuèrent, comme précédemment, à être légèrement modelées en relief, mais elles étaient presque toujours rendues par de l'émail teinté couleur de chair. Si la pièce, au lieu de rester en grisaille, devait être coloriée, diverses couleurs d'émail transparentes étaient étendues sur la grisaille. Dans les peintures en émaux de couleurs de cette espèce, le ciel et quelques parties des fonds étaient souvent exprimés par des épaisseurs de couleurs. La pièce était naturellement portée plusieurs fois au feu pendant ces différentes opérations, qui ne se faisaient que successivement. Ainsi, au moyen de l'addition d'un fond d'émail sur la plaque de cuivre avant tout travail de peinture, les couleurs pouvant s'établir librement et à plusieurs reprises, devinrent susceptibles de toutes sortes de combinaisons et de toutes les dégradations de teinte qui pouvaient résulter de leur fusion. Les retouches, devenant très-faciles aussi, permirent de conduire le dessin et le coloris à une grande perfection.

Les émailleurs limousins employaient beaucoup d'autres procédés, et possédaient une quantité de ressources pratiques; mais ce serait sortir de notre sujet que de donner plus de détails sur la technique de leur art; il faut donc nous en tenir à ces généralités. Cependant nous ne pouvons passer sous silence une méthode dont ils firent souvent usage dès le commencement du seizième siècle. Dans certaines parties du tableau le sujet était préparé au pinceau, sur le cuivre même, avec de l'émail brun; puis cette espèce de camaïeu était recouvert de divers émaux colorés translucides qui laissaient voir l'émail brun reproduisant le dessin et les ombres. Des rehauts d'or venaient indiquer les parties les plus lumineuses. Les carnations, bien entendu, étaient toujours rendues par de l'émail opaque.

Nous devons aussi parler du paillon, dont les émailleurs ont fait un si fréquent usage. Dans certaines parties des vêtements et des accessoires, ils fixaient sur le fond d'émail une feuille d'or ou d'argent nommée paillon ou clinquant; sur cette feuille légère de métal, ils peignaient les parties ombrées, puis ils la recouvraient d'un émail coloré translucide; les reflets du métal donnaient à l'émail une vivacité éclatante dont ils savaient tirer le meilleur parti.

Les plaques de métal employées dans les œuvres de la seconde manière sont très-minces et le contre-émail est très-peu épais; mais pour les empêcher de s'envoiler, on les rendait convexes avant de les enduire d'aucune préparation d'émail.

Les émaux qui sont reproduits sur nos planches CXV, CXVI et CXVII sont de magnifiques spécimens des

œuvres qui nous restent des émailleurs limousins les plus célèbres du seizième siècle.

§ II.

DIVERSES APPLICATIONS DE LA PEINTURE EN ÉMAIL AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Les travaux des peintres émailleurs ont été appliqués à une foule d'objets, et présentent une grande variété. Jusque vers la fin du premier tiers du seizième siècle, la peinture en émail fut employée presque exclusivement à la reproduction de sujets de piété, dont l'école allemande fournissait souvent les modèles; mais l'arrivée des artistes italiens à la cour de François Ier, et la publication des gravures des œuvres de Raphaël et des autres grands maîtres de l'Italie, donnèrent une nouvelle direction à l'école de Limoges, qui adopta le style de la renaissance italienne. Le Rosso et le Primatice peignirent des cartons pour les émailleurs limousins : c'est ce qui a fait penser qu'ils avaient eux-mêmes peint en émail. Les charmantes planches des graveurs auxquels on a donné le nom de petits maîtres fournirent aussi de ravissants sujets aux artistes émailleurs.

A partir de la même époque environ, les émailleurs ne se bornèrent plus à produire de petits tableaux : ils créèrent une orfévrerie d'un nouveau genre. Des bassins, des aiguières, des coupes, des assiettes, des vases et des ustensiles de toutes sortes fabriqués avec de légères feuilles de cuivre, dans les formes les plus élégantes, se revêtirent de leurs riches et brillantes peintures. Nous en avons déjà parlé en traitant de l'orfévrerie (tome II, page 564). Ils peignirent encore de petites plaques pour décorer des coffrets.

Les peintures limousines sont aujourd'hui très-recherchées ; tous les musées de l'Europe ont donné une place honorable à ces belles productions de l'art industriel. Elles sont encore fort nombreuses et assez connues pour qu'il soit inutile de les signaler.

§ III.

HISTORIQUE DES ÉMAUX PEINTS.

Maintenant il nous reste à examiner deux questions du plus haut intérêt : à quelle époque a été inventée la véritable peinture en émail, et quel est le pays qui l'a vue naître ?

Sur la foi de d'Agincourt, on avait fait généralement remonter l'invention de la peinture en émail à l'époque de la confection du reliquaire d'Orvieto (1338), en donnant ainsi à ce genre de peinture une origine italienne.

Mais nous avons déjà expliqué [1] que les expressions dont s'était servi d'Agincourt pour décrire les émaux du reliquaire étaient fautives, et qu'il était aujourd'hui reconnu que ces émaux n'étaient que des ciselures émaillées, c'est-à-dire des émaux de basse-taille.

Les émaux d'Orvieto écartés du débat, que reste-t-il à l'Italie pour réclamer l'honneur d'avoir été le berceau de la peinture en émail ? Quels documents peut-elle présenter, quels artistes peut-elle citer qui aient peint, antérieurement au seizième siècle, avec des couleurs vitrifiables, sans le secours de la ciselure pour rendre les traits du dessin et le modelé ? Vasari, qui écrivait vers le milieu

(1) Voyez plus haut p. 14, et aussi t. II, p. 413.

du seizième siècle la vie de ses plus excellents artistes, fait précéder ses biographies d'une *Introduction aux trois arts du dessin*, et en traitant de la peinture il consacre une partie du chapitre XIX à l'émaillerie. Or, voici comment il s'explique à cet égard : « Il y a une sorte de » travail sur argent et sur or qu'on appelle communé- » ment émail ; c'est une espèce de peinture unie à la » sculpture [1]. » Ensuite il entre dans l'explication des procédés, qui ne sont autres que ceux des émaux de basse-taille que nous avons fait connaître. Puis, lorsque dans le courant de son grand ouvrage il cite des émaux, ce ne sont jamais que des ciselures coloriées d'un émail translucide ; les artistes émailleurs dont il inscrit les noms dans son livre sont tous des sculpteurs, des ciseleurs ou des orfévres : aucun n'est peintre. Cellini, dans l'histoire de sa vie et dans les différents traités qu'il a laissés, ne parle jamais que de ciselures émaillées. Le savant Lanzi ne dit pas un mot non plus d'Italiens qui auraient été peintres émailleurs sur excipient métallique.

L'Italie, qui est essentiellement conservatrice, n'aurait pas manqué, au surplus, de garder pieusement les œuvres de ses peintres émailleurs, si elle en avait possédé, de même qu'elle a conservé dans ses musées les ouvrages de sculpture émaillée de Luca della Robbia et les faïences peintes de Faenza, d'Urbino, de Pesaro, chefs-d'œuvre de l'art céramique. Qu'on parcoure ses musées et ses palais, on sera bientôt convaincu que jamais la peinture en émail appliquée sur métal n'a pris de développement en Italie. Les émaux peints

(1) VASARI, *Le Vite de' più eccell. pittori, scult. e arch.*, INTRODUZIONE, Firenze, 1846, p. 185.

qu'on y rencontre proviennent tous de l'école de Limoges; encore sont-ils assez rares. Nous n'avons pu trouver à Florence qu'un seul émail peint. Cet émail endommagé provient d'un émailleur limousin de la fin du quinzième siècle ou des premières années du seizième. Venise possédait encore, il y a quelques années, de beaux émaux dans le palais Manfrin; le plus important était un triptyque signé des sigles M. D. P. P., qui sont ceux de Pape, émailleur de Limoges : le custode ne manquait pas cependant de l'attribuer à Pierre Pérugin. On nous avait annoncé qu'à Bologne le Musée des antiques renfermait un assez bon nombre d'émaux sur cuivre. Lors de nos derniers voyages en Italie, en 1862 et en 1863, nous les avons cherchés en vain au Musée, où nous n'avons trouvé que les nielles délicieux de Francia dont nous avons parlé. Enfin, à Rome, au Vatican, ce palais qui renferme tant de sublimes chefs-d'œuvre, les émaux sur cuivre, qui occupent la place la plus importante, ne sont autres qu'une suite de peintures limousines assez médiocres attribuées à Vauquer, peintre émailleur de Blois; c'est même à tort, nous le pensons, que l'inscription toute récente qui les accompagne leur donne cet artiste pour auteur: car Robert Vauquer, qui mourut en 1670, peignait dans la manière de Toutin, sur fond d'émail blanc, et non dans le style des émailleurs limousins du seizième siècle, à l'un desquels appartiennent ces peintures. Les autres émaux peints, en petit nombre, qui se trouvent dans les armoires vitrées de la Bibliothèque Vaticane, sont de la main de différents peintres de Limoges. Nous y avons remarqué notamment deux sibylles qui doivent

être de Léonard ; elles sont traitées dans le style de celles qui existaient, signées de cet artiste, dans la collection Debruge (nº 697 du catalogue). Si l'on rencontre quelques pièces en émail sur métal peintes en Italie, ce sont des œuvres individuelles d'artistes qui n'ont pas fait école, œuvres qui diffèrent toutes essentiellement des productions limousines, autant par l'aspect que par les procédés de l'exécution.

L'Allemagne pourrait-elle revendiquer l'honneur qui n'appartient pas à l'Italie ? Pas davantage. Pendant longtemps, cependant, on a attribué à l'Allemagne les émaux peints de Limoges du quinzième siècle, et Du Sommerard lui-même a exprimé cette opinion [1], sur laquelle il serait bien certainement revenu, si la mort lui avait permis de terminer son grand ouvrage. Ainsi le savant archéologue attribuait à l'art allemand un triptyque qu'il a publié dans son Album, 10e série, planche XVII [2]. Cet émail appartient évidemment à l'un des émailleurs limousins de la fin du quinzième siècle, probablement à Nardon Pénicaud. Le catalogue du musée de Cluny, rédigé par M. Edmond Du Sommerard, l'attribue à Limoges. Un triptyque [3] appartenant à la collection de M. Didier-Petit et signé Monvaerni, avait longtemps passé pour allemand ; mais on voyait dans l'un des volets sainte Catherine foulant aux pieds le diable revêtu d'un justaucorps dont le collet portait cette inscription : J'ENRAGE. L'émailleur Monvaerni n'aurait certainement pas accom-

(1) *Les arts au Moyen âge*, t. IV, p. 87.

(2) Il se trouve dans le Musée de Cluny, nº 995 du catalogue.

(3) *Catalogue de la collection formée à Lyon*, par M. DIDIER-PETIT, nº 123 ; Paris, chez Dentu, 1843.

pagné son sujet d'inscriptions en langue française, s'il eût été Allemand. Il faut faire attention, d'ailleurs, que la peinture en émail a été beaucoup plutôt un art de reproduction que d'inspiration; et, comme les écoles allemandes et flamandes, par suite des relations intimes de la France avec la maison de Bourgogne, avaient été prédominantes en France jusqu'au milieu du quinzième siècle, et continuèrent même, postérieurement, à exercer leur influence sur un certain nombre de peintres français [1], nos émailleurs du quinzième siècle reçurent souvent leurs cartons des artistes de l'Allemagne et des Flandres, et s'inspirèrent des premières estampes des graveurs de ces écoles. C'est ainsi que l'on trouvait dans la collection Debruge un émail [2] peint d'après une estampe de Martin Schongauer, célèbre graveur allemand du quinzième siècle (†1499).

Quelque ville d'Allemagne réclame-t-elle, au surplus, l'honneur de l'invention de la peinture en émail? Quelque document a-t-il jamais été produit qui pût faire supposer qu'elle ait pris naissance dans ce pays, ou même qu'elle y ait été en pratique avant le dix-septième siècle? Les émaux du seizième siècle y sont moins rares qu'en Italie; mais c'est seulement dans la Kunstkammer de Berlin que nous avons rencontré de ces émaux de la fin du quinzième siècle qui, il y a vingt ans, étaient réputés allemands. Ces émaux, ainsi que tous ceux du seizième siècle qui se trouvent dans ce musée, le plus riche de toute l'Allemagne en productions de ce

(1) Voyez t. III, p. 293.

(2) Il a appartenu ensuite à la collection du prince Soltykoff, nº 265 du catalogue de 1861.

genre, sont reconnus d'ailleurs comme émaux de Limoges par ses savants conservateurs. On trouve à Munich, dans les Vereinigten-Sammlungen, un petit nombre d'émaux : quelques assiettes qui doivent être de l'un des Courteys; deux coupes signées du monogramme de Pierre Reymond, et le beau bassin du même artiste, qu'il a reproduit plusieurs fois et sur lequel il a représenté circulairement les premières scènes de la Genèse [1]. Ce bassin est accompagné de son aiguière portant la signature P. Rexmon et la date de 1562. Dans la chambre du Trésor, au palais du Roi, on voit un grand plat signé de Léonard Limosin, une belle coupe avec les sigles de Jean Courteys, et une autre coupe dans le style de Jean Pénicaud. A Dresde, le célèbre Grüne Gewölbe conserve un assez grand nombre de très-belles pièces de Limoges; le directeur de ce trésor, M. de Landsberg, est un savant trop distingué pour avoir attribué à son pays des productions évidemment françaises : tous les émaux du seizième siècle et du commencement du dix-septième, jusqu'à l'apparition des émaux de Toutin, sont catalogués par lui comme provenant de l'école de Limoges [2]. A Vienne, les émaux incrustés sont conservés dans le Cabinet des antiques; les émaux peints se trouvent dans le trésor impérial. Ils sont placés assez singulièrement, avec des majolicas, dans les caissons du plafond d'un Cabinet dont les armoires renferment des bijoux et des pièces d'orfévrerie. Ces émaux, en petit nombre, sont des

(1) On en trouvait un dans la collection Debruge, n° 709 du catalogue; il appartient aujourd'hui à M. Sellières.

(2) A. B. DE LANDSBERG, *Le Grüne-Gewölbe à Dresde*, ou *Trésor royal d'objets précieux*; Dresde et Leipzig, 1845.

Courteys et de P. Reymond. Nous avons remarqué de ce dernier émailleur plusieurs assiettes représentant allégoriquement différents mois de l'année, d'après les jolies gravures d'Étienne de Laulne. Sur l'observation que nous faisions à l'un des conservateurs du mauvais emplacement donné à ces fines peintures de Limoges, il nous dit, sans répondre directement à notre observation, que ces émaux n'étaient pas français, mais italiens. Ainsi, tout en méconnaissant l'origine française d'émaux de P. Reymond, peints d'après les estampes d'un graveur français, ce conservateur n'entendait pas cependant attribuer à l'Allemagne les émaux du trésor impérial. Cela se passait en 1845, à une époque où les émaux n'avaient pas encore été bien étudiés; aujourd'hui, nous en sommes certain, le conservateur de Vienne n'émettrait pas la même opinion.

On ne peut donc signaler aucune ville étrangère comme ayant donné naissance à la peinture en émail. Limoges, au contraire, dès le treizième siècle, jouissait d'une grande réputation pour ses cuivres émaillés par incrustation et répandait ses produits dans toute l'Europe. Les procédés de la composition des émaux et de leur coloration étaient donc familiers aux émailleurs limousins, et l'on conçoit sans peine que, lorsque l'amélioration qui se fit sentir dans les arts du dessin eut fait abandonner les incrustations d'émail à dessin de métal, ces artistes se soient efforcés de remplacer les mosaïques d'émail par des peintures exécutées tout entières avec les émaux colorés qu'ils avaient à leur disposition. On a vu plus haut la marche progressive de la peinture en émail; elle commence par substituer, aux traits de métal

des émaux incrustés, des traits d'émail foncé cloisonnant les diverses couleurs d'émail, et ce n'est qu'au seizième siècle qu'elle arrive à produire une véritable peinture avec des ombres et des rehauts. Limoges, depuis la fin du douzième siècle, a donc été en possession constante et non interrompue de l'art de l'émaillerie, et ce n'est pas sans raison qu'on doit lui restituer l'honneur d'avoir été le berceau de la peinture en émail.

Il est plus difficile de donner une solution satisfaisante à la question de savoir à quelle époque ce nouveau genre d'émaillerie a pris naissance. Malgré toutes les recherches, on n'a pu parvenir à trouver aucun texte qui puisse éclairer la question. Il y a vraiment lieu de s'étonner qu'une invention aussi précieuse que celle de la peinture en couleurs vitrifiables n'ait pas laissé de traces dans les écrits du temps qui l'a vu mettre au jour. Les monuments qui peuvent aider à déterminer cette époque sont même très-peu nombreux. L'abbé Texier a prétendu que la peinture en émail était déjà en pratique vers le milieu du quatorzième siècle : « Un calice ciselé, » en cuivre, possédé par nous, dit le savant archéologue, » est orné d'arcades rayonnantes dans le style du qua- » torzième siècle. Sur le nœud en ressaut de la tige » brillent de petits médaillons peints par la méthode en » apprêt. Nous n'osons pas déterminer la date précise » de cette ciselure ; on peut affirmer cependant qu'elle » n'est pas postérieure à 1350 [1]. »

Cette pièce isolée ne peut être suffisante pour assigner une date aussi éloignée à la mise en pratique de la peinture en émail. Ce calice a pu être ciselé au quinzième

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 190.

siècle sur un modèle du quatorzième; le nœud du pommeau de la tige, qui seul est enrichi d'émaux peints, peut être le résultat d'une restauration, et c'est ce qu'il y a de plus probable. Si la peinture en émail par la méthode en apprêt avait existé au milieu du quatorzième siècle, elle aurait laissé des traces dans les nombreux documents, inventaires, comptes, quittances, que nous possédons en si grand nombre, surtout précisément à partir du milieu du quatorzième siècle; mais il n'y a rien absolument dans tous ces documents qui puisse même faire soupçonner l'existence d'autres émaux que ceux par incrustation ou sur ciselure. Il faut donc descendre assez avant dans le quinzième siècle pour trouver une trace de l'existence de la peinture en émail par la méthode en apprêt. Ce sont quelques monuments qui viennent la fournir. « L'église de Saint-Sulpice-les-
» Feuilles, dit l'abbé Texier, a encore le bonheur de
» garder un reliquaire donné par Jacques Lallemand à
» l'abbaye de Grandmont en 1479. C'est une statuette
» d'argent doré par parties. Elle représente saint Sébas-
» tien percé de flèches... Sur le soubassement, les armes
» du donateur, peintes en émail, se répètent deux fois;
» et, autour de cet édicule, des émaux peints repré-
» sentent la légende du saint dont l'image est figurée
» au-dessus [1]. » Voici un monument enrichi de peintures en émail, qui, par la date de sa donation à l'abbaye de Grandmont, constate pour cette époque l'existence de la pratique de la peinture en émail par la méthode en apprêt; mais nous sommes bien loin du milieu du quatorzième siècle.

(1) *Annales arch.*, t. XIV, p. 381.

Un autre émail ancien, de la collection de M. Maurice Ardant, peut fournir la date de sa confection. Il représente l'Adoration des Mages. Les trois rois, dit M. Ardant, sont coiffés de bonnets entourés d'une couronne à fleurs de lis dans le genre de celle avec laquelle on représente les rois Louis XI et Charles VIII. Auprès des trois rois est un évêque à genoux devant un prie-Dieu, sur lequel est peint un écusson portant d'azur au cerf d'or à la reposée, au chef échiqueté d'or et de gueules. Le prélat est accompagné de l'apôtre saint Jean, qui semble le protéger par l'imposition des mains. « Cet » émail a dû être fait, ajoute M. Ardant, en l'honneur » de Jean Barton de Montbas, lorsqu'il fut nommé, en » 1484, archevêque de Nazareth. L'émailleur l'a peint, » par une espèce d'allégorie commune à cette époque, » présenté et recommandé par saint Jean, son patron, à » l'Enfant Jésus et à sa sainte Mère dans un lieu célèbre » de son nouveau diocèse [1]. » Voici donc encore un émail qui donne sa date par la connaissance que les armoiries fournissent du personnage représenté, mais cette date nous conduit, comme pour l'émail de Saint-Sulpice-les-Feuilles, dans le dernier quart du quinzième siècle.

Les deux émaux que nous venons de signaler ne sont certainement pas les premiers qui aient été peints; mais, en l'absence de tout texte et de tous monuments pouvant assigner une date antérieure, on doit être dans le vrai en fixant de 1470 à 1475 les premiers essais de la peinture en émail par la méthode en apprêt. Ces émaux étaient si différents de ceux qui les avaient précédés et,

(1) *Notice historique sur les émailleurs de Limoges*; 1842, p. 14.

par le fait, si curieux, qu'ils n'auraient pas manqué d'être recherchés par les princes français de la fin du quatorzième siècle et du commencement du quinzième, et nous les trouverions catalogués dans leurs inventaires avec une désignation spéciale, si réellement ils avaient existé antérieurement à l'époque à laquelle nous croyons devoir fixer leur apparition.

§ IV.

PRINCIPAUX ARTISTES LIMOUSINS.

Les émailleurs limousins, simples et modestes, ne sont guère connus que par leurs œuvres : les noms de plusieurs d'entre eux sont venus jusqu'à nous, mais il reste encore une foule de monogrammes inexpliqués.

M. de Laborde, dans un ouvrage très-important sur les peintres émailleurs [1], a cherché à déterminer la manière de chacun d'eux et à donner par là les moyens de reconnaître les œuvres non signées des principaux artistes; il s'est même efforcé de classer les anonymes. Ce que M. de Laborde a pu exécuter, le plus souvent avec bonheur, en présence de la collection la plus complète qui existe de peintures en émail de Limoges, nous ne saurions même le tenter ici hors de la vue des tableaux. Ce n'est pas dans un livre qu'on peut apprendre à connaître le caractère, le style et le faire qui sont propres aux peintres émailleurs. Ceux qui veulent faire une semblable étude doivent, le livre de M. de Laborde à la main, examiner avec attention les émaux peints du

(1) *Notice des émaux du Louvre;* Paris, 1853.

Musée du Louvre, du Musée de Cluny et ceux des principales collections qui possèdent de ces émaux. Nous devrons donc nous en tenir à quelques généralités et résumer en peu de mots ce que l'on sait des plus fameux artistes de Limoges.

Les noms des peintres émailleurs du quinzième siècle sont à peu près tous restés dans l'oubli. A l'exemple des émailleurs par incrustation auxquels ils avaient succédé, ils n'étaient pas dans l'habitude de signer leurs ouvrages, et les émaux de cette époque portant une signature sont extrêmement rares. Ce n'est pas une raison pour rejeter les signatures quand on en rencontre, sous prétexte que dans ces émaux du quinzième siècle, des inscriptions et même des lettres assemblées sans signification suivent souvent le bord des vêtements comme système de décoration. Il faut certainement ne pas admettre toutes ces inscriptions comme des signatures, mais pour les personnes auxquelles les émaux sont familiers et qui connaissent les habitudes des émailleurs, il sera toujours facile, avec un peu d'attention, de distinguer une signature d'avec des mots ou des lettres posés au hasard et comme motif d'ornementation. M. Maurice Ardant, archiviste de la Haute-Vienne, a fait des recherches consciencieuses et persistantes dans les nombreux titres et registres de l'état civil de l'ancienne province du Limousin confiés à sa garde. Mais les actes de l'état civil n'étaient pas tenus au seizième siècle avec le soin qu'on y apporte aujourd'hui. Les autres actes, comme par exemple les titres de propriété, ne présentent que des renseignements fort incomplets. Nous avons cherché à utiliser autant que possible les documents obtenus par M. Ardant, mais nous devons

reconnaître qu'il règne encore beaucoup de vague dans leur ensemble.

I.

MONVAERNI.

Nous avons déjà parlé de Monvaerni, comme ayant signé de son nom un triptyque de la collection de M. Didier-Petit [1]. Quelques archéologues ont paru douter que ce nom fût celui de l'émailleur; nous ne pensons pas qu'on doive partager cette opinion. Dans le volet gauche de ce triptyque, sainte Catherine est représentée un glaive à la main, et sur la lame se trouvent ces mots : AVE, MARIA, et au-dessous, MONVAERNI. Il n'y a là aucune intention de décoration, comme cela arrive fréquemment quand des inscriptions se trouvent en bordure sur des vêtements. Ce nom n'est évidemment que la signature que l'artiste faisait précéder d'une formule révérencieuse envers la sainte Vierge, pour la remercier de la réussite de son œuvre. Une autre signature de cet artiste a été au surplus signalée sur un triptyque de la collection de M. Germeau, qui a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, au palais de l'Industrie [2]. Sur la plaque centrale reproduisant la mise au tombeau, on lit MONVAE(rni). La similitude absolue entre le style et le faire de ce triptyque et d'autres émaux exposés dans le Musée rétrospectif, a engagé M. Darcel, rédacteur du catalogue de cette exposition, à attribuer à Monvaerni une plaque représentant la Flagellation de la

(1) Voyez plus haut, p. 50.

(2) *Catalogue du Musée rétrospectif*, n° 2390; Librairie centrale, Paris, 1866.

collection de M. Dutuit et quatre petites plaques dont la peinture a pour sujet la légende de sainte Valérie, de la collection de M. Germeau [1]. M. Darcel, au surplus, a encore basé son attribution sur un autre émail signé du nom de Monvaerni qu'il a rencontré dans une collection de M. Tondu [2].

Ces émaux des collections de MM. Germeau et Dutuit doivent appartenir aux premiers travaux de Monvaerni; ils sont durs d'aspect. Le dessin est établi sur un fond blanc que viennent recouvrir des émaux colorés translucides, avec des rehauts d'or. Le triptyque de la collection de M. Didier-Petit, au contraire, et celui que reproduit notre planche CXIV que nous croyons devoir attribuer à Monvaerni, présentent un art plus avancé. Ce dernier triptyque a appartenu à la collection de M. Baron, qui fut vendue à Paris en 1845. Le rédacteur du catalogue avait signalé sur cet émail le monogramme AR, qui apparaissait ainsi pour la première fois. Nous pensons que ces deux lettres ne forment pas un monogramme particulier; elles ne sont pas posées isolément au bas du tableau comme un monogramme, elles font partie d'une inscription qui, suivant un usage du temps, borde le bas de la tunique du personnage qui occupe le volet gauche. La peinture de notre triptyque a du reste la plus grande similitude avec celle de l'émail de la collection de M. Didier-Petit, qui est signé en toutes lettres. On peut encore attribuer au meilleur temps de Monvaerni un triptyque représentant au centre l'Annonciation; dans l'un des volets, Louis XII à genoux

(1) Catalogue du Musée rétrospectif, nos 3391 et 3392.
(2) Gazette des beaux-arts, t. XIX, p. 523.

avec saint Louis debout derrière lui; dans l'autre, Anne de Bretagne, sa femme, avec sainte Anne. Cette belle pièce, de la plus grande dimension (40 centimètres de hauteur sur 47 de largeur), fait partie de la collection de M. H. Danby Seymour; elle a été exposée en 1862 dans le Muséum Kensington à Londres [1]. Dans notre Introduction au catalogue de la collection Debruge publié en 1847 [2], nous avions cru pouvoir attribuer à Monvaerni un triptyque que nous avions trouvé dans le Palais-Vieux de Florence. En 1863 nous avons revu ce bel émail, qui a été transporté au palais Pitti dans la chambre du trésor, au rez-de-chaussée. Nous devons dire que la signature, qui a un peu souffert, nous paraît devoir être N·.·P plutôt que M·.·F, comme nous l'avions indiqué. Le dessin et la peinture s'éloignent du style de Monvaerni et ont au contraire la plus grande analogie avec les œuvres de Nardon Pénicaud, qui n'était pas encore connu en 1847. Il faut rendre à chacun ce qui lui appartient.

M. Didier-Petit a signalé Monvaerni comme vivant au quatorzième siècle [3]. Le style de ses peintures, les costumes qu'il a donnés à ses personnages, tout dans ses tableaux indique la fin du quinzième. Nous avons d'ailleurs déduit plus haut les raisons qui ne peuvent permettre de supposer que la peinture en émail par la méthode en apprêt ait été en pratique au quatorzième siècle.

(1) *Catalogue of the special exhibition of works of art, on Loan at the South Kensington Museum*, n° 1654; London, 1863.

(2) *Description de la collection Debruge Duménil*; Paris, 1847, p. 181.

(3) *Notices sur le crucifix et sur les émaux de Limoges*; Paris, 1843, p. xxv.

II.

LEONARD PENICAUD dit NARDON ou NARDOU.

La famille Pénicaud, dont le nom s'est encore écrit Pénicault ou Péniquot et en latin Penicaudius, a produit plusieurs émailleurs d'un grand mérite qui se sont succédé ou qui ont travaillé en même temps.

Le plus ancien de tous, à en juger par le style de ses compositions, est celui qui a porté le prénom de Nardon, diminutif de Léonard, suivant l'usage du Limousin. Le titre le plus ancien que M. Maurice Ardant ait trouvé dans les archives du Limousin, concernant Léonard Pénicaud, est un acte notarié du 23 juillet 1495 contenant une constitution de rente annuelle par lui faite à la « Confrérie des pauvres à vêtir ». Plusieurs registres de cette confrérie et d'autres actes authentiques portant les dates de 1535, 1537 et 1539, parlent de Nardon Pénicaud comme propriétaire d'une maison rue Frégébise et d'une autre maison rue du Clocher, à Limoges. Léonard Pénicaud ayant contracté une obligation notariée en 1495, devait être alors majeur et avoir au moins vingt-cinq ans, la majorité n'étant atteinte qu'à cet âge dans l'ancien droit. Sa naissance serait donc reportée tout au moins à 1470, et comme il existait encore en 1539, il a vécu plus de soixante-neuf ans. Léonard Pénicaud fut élu en 1511 l'un des centeniers pour l'élection des deux consuls de Limoges, et il obtint lui-même la dignité de consul en 1513 [1].

Nardon Pénicaud est resté inconnu jusqu'en 1853, et

(1) M. MAURICE ARDANT, *Emailleurs limousins*, LES PÉNICAUD; Limoges, 1858, p. 5 et suiv.

M. de Laborde n'avait pas fait mention de cet excellent artiste dans la première édition de sa *Notice des émaux du Musée du Louvre;* mais une dame Lefebvre, décédée le 3 janvier 1853, ayant légué un tableau d'émail au Musée de Cluny, on y trouva inscrit le nom de Nardon et la date de cette œuvre [1]. Ce tableau, de 32 centimètres de hauteur, représente le Christ en croix entre Marie et saint Jean. D'un côté, un seigneur est agenouillé ayant derrière lui un écusson aux armes du roi René; de l'autre côté un prêtre est également à genoux, et près de lui on lit l'inscription suivante : LUCAS DE ŪOLO PSBR (presbyter) HOC OP^{s} (opus) F. F. (fieri fecit) PRO SCTO (sancto) PETRO DE ROGIANO HUMILIT(er) ROGAT ORATE P(ro) EO : NARDON PENICAUD DE LIMOG(ia) H(oc) F(ecit) P^{a} (prima) DIE APL. (aprilis) ANNO MIL^{mo} V^{c} TERTIO. « Le prêtre Lucas de » Verolo fit faire cet ouvrage pour Saint-Pierre de » Rogiano ; il demande humblement que l'on prie pour » lui. Nardon Pénicaud de Limoges l'a fait le premier » jour d'avril de l'année mil cinq cent trois ». A l'aide de ce tableau, on a pu reconnaître un très-grand nombre d'émaux sortis des mains habiles de Nardon Pénicaud. M. de Laborde, dans la seconde édition de sa *Notice des émaux du Louvre,* a pu lui attribuer les pièces qu'il a cataloguées sous les n°s 159 à 163 et une tête de Vierge du Musée de Cluny (n° 999 du catalogue de 1861). Enfin nous ne doutons pas que le bel émail conservé au palais Pitti, à Florence, ne soit de Nardon Pénicaud. C'est un triptyque d'une riche coloration. Dans la partie centrale, l'artiste a représenté la Crucifixion ; trois sujets tirés de la vie du Christ occupent chacun des

(1) N° 2029 du catalogue de 1861.

volets. Dans la scène de la Crucifixion, plusieurs des personnages portent le costume de la fin du règne de Louis XII et d'autres, ceux du commencement du règne de François Ier. Le dessin est correct; on doit cependant reprocher à l'artiste d'avoir donné trop d'embonpoint au corps du Christ sur la croix. Dans l'un des sujets des volets, la Descente de Jésus aux enfers, on voit des figures nues d'un très-bon modelé.

Le style des compositions de Nardon Pénicaud est celui de l'ancienne école française de la fin du quinzième siècle. Un trait noir y trace le dessin d'une manière vigoureuse et nette, les carnations sont légèrement violacées. Les émaux qu'il emploie dans les vêtements et les accessoires sont le bleu turquoise, le vert d'eau, le jaune, le blanc et le brun. Les lumières sont indiquées par des couches d'émail blanc et des rehauts d'or; le mouvement des cheveux est également tracé en or sur un émail brun. Il fait un grand emploi de gouttelettes d'émail pour imiter les pierres fines.

III.

JEAN PÉNICAUD L'ANCIEN, PREMIER DU NOM DE JEAN.

Un émail de la collection de M. Didier-Petit[1], évidemment de la fin du quinzième siècle ou des premières années du seizième, portait pour signature IEHAN. P : E. NICAVLT. M. Didier-Petit s'est cru dès lors autorisé à insérer le nom de Nicolat sur la liste par ordre chro-

[1] Cet émail, représentant le Couronnement d'épines, n° 169 du catalogue déjà cité de M. Didier-Petit, était passé dans la collection de M. Daugny. Il est compris au catalogue de vente de cette dernière collection (Paris, 1858) sous le n° 84.

nologique qu'il a donnée des émailleurs limousins [1]. Il était certain qu'on devait voir là un Pénicaud, le fils ou le frère de Nardon Pénicaud. Depuis que nous avons émis cette opinion [2], on a trouvé un assez grand nombre de signatures qui ne laissent aucun doute à cet égard.

Un émail de la collection de M. le duc de Cambacérès, provenant de celle du prince Soltykoff [3], porte la signature IOHANNES PENC, tracée en or et en caractères microscopiques au-dessous des pieds du Christ, qui est représenté dans la scène de la Flagellation. Un émail signalé par M. de Laborde, représentant aussi la Flagellation, porte la signature IOHAN : P, qui se trouve interrompue par une draperie tombante [4]. Enfin on rencontre les deux lettres I. P. liées ensemble par une sorte de cordelière disposée en forme de croix sur un triptyque de la Kunstkammer de Berlin et sur un diptyque reproduisant l'Adoration des bergers et l'Adoration des Mages, qui appartenait à la collection du prince Soltykoff [5]. Les recherches de M. Ardant ne présentent pas des renseignements précis sur Pénicaud l'Ancien, à cause surtout de la confusion qu'amène le prénom de Jean, appartenant à plusieurs Pénicaud. Ce qu'il y a de plus clair, c'est que Jean Pénicaud l'Ancien a hérité de la maison de Nardon, et qu'il est cité dans un acte notarié comme ayant constitué dès 1510

(1) *Notices sur le crucifix et sur les émaux*; 1843, p. XXV.

(2) *Description de la collection Debruge Duménil*; Paris, 1847, p. 182.

(3) N° 263 du catalogue déjà cité de 1861.

(4) *Notice des émaux du Louvre*, p. 153.

(5) N° 262 du catalogue déjà cité. M. de Laborde a donné le fac-simile de ces différentes signatures dans sa *Notice des émaux du Louvre*, édit. 1853, p. 153.

une rente que ses héritiers continuaient de payer[1]. Il était donc alors majeur et devait être né au plus tôt en 1485, peut-être même auparavant.

Jean Pénicaud, premier du nom de Jean, appartient encore à l'école du quinzième siècle, bien qu'il ait amélioré la manière de traiter les émaux et qu'il soit supérieur à Nardon, à Monvaerni et aux autres artistes de cette époque. Son dessin est correct et son coloris a beaucoup d'éclat; il travaillait sur les gravures des maîtres allemands. Ainsi l'émail de la collection du prince Soltykoff, qui représente la Flagellation, a été peint d'après un dessin d'Albert Dürer, daté de 1511 et gravé l'année suivante; le Couronnement d'épines est également une imitation d'un dessin gravé du même maître. Jean Pénicaud l'ancien conserve aux carnations cette teinte violacée des maîtres du quinzième siècle; les lumières et les détails des cheveux sont rehaussés de hachures d'or; il emploie le paillon. Le contre-émail de ses plaques est très-épais et d'un brun violacé ou d'un ton verdâtre marbré de rouge.

Indépendamment des émaux qu'il a signés et qui ont été signalés plus haut, il faut évidemment lui attribuer un très-bel émail représentant la Résurrection de Lazare, qui appartenait à la collection Debruge Duménil (nº 694 du catalogue) et qui, après avoir fait partie de celle du prince Soltykoff (nº 269 du catalogue), a été acquis par M. H. T. Hope, amateur anglais[2]. A gauche du tableau, on voit une dame à genoux, qui est bien cer-

(1) M. M. Ardant, *Les Pénicaud*, p. 12 et 23.

(2) Cette pièce a été exposée à Londres en 1862 dans le Muséum Kensington, et est inscrite au catalogue de cette exposition sous le nº 1656.

tainement la donatrice. Elle est vêtue d'une longue robe traînante, serrée à la taille et ouverte jusqu'à la ceinture, et porte pour coiffure une variété de l'escoffion. Ce costume reporterait l'exécution de l'émail à une époque antérieure au mariage d'Anne de Bretagne (1491), qui introduisit en France les modes bretonnes, la petite coiffe plate, les manches très-larges à la grand'-gorre, la robe échancrée carrément sur la poitrine et déceinte; mais les anciennes modes ont dû se maintenir dans les provinces, et à en juger par le travail de la peinture en émail, on doit regarder le tableau comme postérieur à celui de Nardon Pénicaud qui est daté de 1503. Les autres émaux de Jean Pénicaud, exécutés sur des gravures d'Albert Dürer, donnent la date de 1512 au plus loin. On peut donc estimer que cet émailleur a peint ses meilleurs émaux durant le premier tiers du seizième siècle.

IV.

LÉONARD LIMOSIN.

Pendant bien longtemps on a dit et écrit que le nom de Limousin n'était qu'un surnom donné à Léonard par François Ier; mais les recherches de M. Ardant ont appris que Limosin, et non Limousin, était le nom de famille de Léonard. Ce grand artiste était fils de François Limosin, courtier et aubergiste à Limoges; il avait un frère du nom de Martin. On s'accorde généralement à fixer sa naissance vers l'année 1505. Un acte daté de 1541, récemment découvert dans le terrier du prieuré conventuel de Saint-Gérald, constate que Léonard et Martin, son frère, qualifiés d'émailleurs, possédaient

indivisément, à Limoges, une maison rue Grande-Pousse et une autre maison rue Basse-Manigne. La première était dans la famille dès l'année 1510. D'autres actes montrent également les deux frères Léonard et Martin comme émailleurs, copropriétaires et associés. Martin, bien qu'émailleur et associé à son frère, n'a jamais signé aucun émail, et l'on ne voit aucun monogramme qu'on puisse lui attribuer. M. Ardant a supposé, et cela est fort probable, que Léonard seul était artiste et peintre, et que Martin était chargé de la partie matérielle du travail : la préparation des plaques de cuivre, la composition des émaux et la cuisson des pièces peintes par son frère. Léonard a souscrit, à la date du 19 janvier 1575, une obligation notariée conservée dans les archives de la Haute-Vienne. Il y est dénommé « Syre Léonard Lymosin, maistre esmailleur » de Limoges et valet de chambre de nostre Syre. » Un autre acte reçu par Albin, notaire, le 10 février 1577, fait mention des « hoirs de feu Léonard Limosin, » esmailleur ». Léonard a donc terminé son existence en 1575, en 1576 ou dans les premières semaines de 1577 [1]. Léonard a peint en émail pendant plus de quarante années. Ses premiers émaux sont datés de 1532, et la dernière date signalée est 1574. La collection Debruge possédait dix-huit plaques faisant suite, dont les sujets étaient tirés de la vie et de la passion du Christ; plusieurs de ces plaques portent, avec son monogramme LL, la date de 1533 [2]. On trouvait

(1) M. Maurice Ardant, *Émailleurs limousins*, Léonard Limosin; Limoges, 1858. — M. de Laborde a également donné sur Léonard d'excellents renseignements dans sa *Notice des émaux du Louvre*.

(2) *Descript. de la coll. Debruge*, nº 696.

dans la même collection le portrait de Charles IX, représenté sous la figure du dieu Mars, avec la date de 1573[1]. Un plat ovale, représentant la manne dans le désert, de la collection Callet[2], portait la même date avec la signature de Léonard. Enfin, une plaque appartenant à la collection de M. James de Rothschild, où Catherine de Médicis est représentée en Vénus sur un char traîné par des colombes, porte la date de 1574[3]. On n'a pas signalé de date postérieure à celle-ci. Dans ses premières œuvres, les figures sont lourdes et courtes, les personnages n'ont pas encore dépouillé le costume contemporain. C'est dans ce style ancien que sont peintes les dix-huit plaques de la collection Debruge que nous venons de signaler avec la date de 1533. M. de Laborde a dit que Léonard était entré vers 1525 dans l'école de Fontainebleau ; ses premières peintures ne se ressentent cependant en aucune façon des principes de cette école ; ses émaux de 1533 le montrent encore entièrement imbu des traditions de la vieille école française. Mais bientôt l'influence des maîtres italiens que François Ier avait attirés à sa cour se fait sentir dans les travaux de Léonard ; son style devient meilleur, son dessin plus correct, son coloris plus brillant ; il se met à copier les œuvres de Raphaël et adopte entièrement l'école italienne. En 1535, il reproduit en grisaille l'histoire de Psyché, d'après les gravures que venait de faire le Maître au dé des ravissantes compositions de Ra-

(1) *Descript. de la collect. Debruge,* nº 704.

(2) *Catalogue des objets d'art, antiquités, etc., du cabinet de feu M. Callet;* Paris, 1855, nº 168, p. 18.

(3) Cet émail, exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, est compris au catalogue déjà cité de cette exposition sous le nº 2462.

phaël. Le Louvre possède plusieurs émaux de cette suite. Sur l'un de ces émaux (n° actuel 248 et n° 239 de la *Notice* de M. de Laborde), représentant Psyché transportée par Zéphyre, on lit le monogramme de Léonard et la date de 1535. Un couvercle de coupe, représentant à l'extérieur le combat des Centaures et des Lapithes, est signé LEONARDUS LEMOVICUS INVENTOR et porte la date de 1536 (1). Ces pièces, qui présentent un faire un peu incertain, indiquent certainement les premiers essais de Léonard dans la voie de l'école italienne de Fontainebleau, dont il suivit les méthodes jusqu'à la fin de ses jours, avec plus ou moins de succès. Un beau triptyque, représentant dans la plaque centrale l'Adoration des Rois et portant sur l'un des volets le monogramme LL et la date de 1544 (2), justifie des grands progrès qu'avait faits alors Léonard. Les personnages y ont une désinvolture tout à fait dans le style des maîtres de l'école de Fontainebleau. La pièce est exécutée en grisaille coloriée par glacis transparents sur un fond blanc. En 1545, il exécuta de nouveau en grisaille, genre qu'il avait porté à la perfection, une nouvelle suite des compositions de Raphaël sur l'histoire de Psyché. La collection de M. Préaux possédait un des tableaux de cette suite, représentant le cortége funèbre de Psyché (3); on y lisait le monogramme de l'artiste et la date de 1545.

Malgré toute son habileté à peindre en émail, Léonard

(1) Ce couvercle appartient à M. James de Rothschild; il a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, n° 2451 du catalogue déjà cité.

(2) Cette pièce fait partie de la collection de M. Alph. de Rothschild, et a été exposée au Musée rétrospectif sous le n° 2452.

(3) *Catalogue des objets d'art composant le cabinet de M. Préaux;* Paris, 1850, n° 230.

n'était pas un dessinateur de premier ordre, et lorsqu'il s'agissait de produire des œuvres originales, les cartons lui étaient souvent fournis par les peintres ordinaires du Roi. C'est ainsi qu'en 1545, François Ier voulant avoir pour sa chapelle douze tableaux représentant les apôtres en figures d'assez grande proportion, en fit faire les dessins coloriés par le peintre Michel Rochetel, qui dès 1540 était employé aux travaux du château de Fontainebleau (1). Ces douze tableaux n'ayant été terminés par Léonard qu'en 1547, après la mort de François Ier, reçurent une autre destination et furent placés dans la chapelle du château d'Anet, que Henri II fit construire, peu après la mort de son père, par Philibert Delorme pour la duchesse de Valentinois. A l'époque de la Révolution, ce magnifique monument ayant été démoli, le département d'Eure-et-Loir fut mis en possession des émaux. Lors du rétablissement du culte, en 1802, l'administration départementale les donna à l'église de Saint-Pierre, à Chartres, où ils décorent les murs de la chapelle de la Vierge (2). Ces peintures, dont les plaques principales, sans les bordures, n'ont pas moins de 61 centimètres sur 27, furent exécutées par Léonard en émaux de couleur à l'aide d'un nouveau procédé. La couche d'émail noir posée sur la plaque de cuivre fut enduite sur toute sa surface d'une couche d'émail blanc, sur laquelle l'ar-

(1) M. DE LABORDE, dans la *Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. Ier, p. 296, donne l'article des comptes des bâtiments royaux qui constate le payement fait à Rochetel pour ces dessins.

(2) *Rapport historique sur le château d'Anet, présenté au ministre de l'intérieur par* ALEXANDRE LENOIR, *Revue arch.*, t. VI, p. 730. La suite des douze Apôtres, gravée par M. ALLEAUME, avec un texte de M. DUPLESSIS, a été publiée par M. Lévy; Paris, 1865.

tiste dessina le sujet à la pointe, de manière à faire reparaître l'émail noir, qui ainsi traça les contours; il le colora ensuite sur l'émail blanc avec des couleurs vitrifiables, dans lesquelles les oxydes métalliques colorants étaient en proportion plus considérable que dans les émaux qu'on employait dans les peintures ordinaires, produites par des couches superposées de pâtes d'émail coloré. Ces couleurs vitrifiables étaient encore assez légères. Ce fut là le premier essai de la peinture en couleurs d'émail sur fond blanc, dont cependant on a attribué l'invention à Toutin. Léonard a peint de cette manière un saint Thomas sous les traits de François Ier, et un saint Paul sous ceux de l'amiral de Chabot, qui sont au Louvre (nos actuels 341 et 350; et nos 236 et 237 de la *Notice* de M. de Laborde). La Kunstkammer de Berlin possède aussi un médaillon ovale d'une assez grande dimension, représentant la moisson, qui est traité de cette façon et signé en toutes lettres. Ces peintures avec leurs pâles couleurs vitrifiables posées sur fond blanc ont toute l'apparence d'une faïence légèrement colorée, et s'éloignent entièrement des émaux ordinaires de Limoges, dont les chaudes couleurs et les reflets métalliques éclatants plaisaient davantage. Léonard ne fit qu'un petit nombre de ces émaux sur fond blanc, et eut peu d'imitateurs. Aucun genre de peinture en émail n'a été au surplus étranger à Léonard. Il a même essayé de peindre sur fond d'émail au pointillé. Dans le grand tableau de la Crucifixion exécuté pour la Sainte-Chapelle, dont nous allons parler dans un instant (no actuel 282; et no 190 de la *Notice* de M. de Laborde), on voit au pied et en arrière

de la croix du Christ deux têtes d'homme peintes en miniature de la manière employée plus tard par Toutin et Petitot. Léonard ne donna pas suite à cet essai.

Les miniaturistes du seizième siècle enrichissaient souvent les manuscrits de camaïeux bleu céleste qui étaient fort en vogue; Léonard adopta ce genre de peintures dans un certain nombre de ses émaux. Un couvercle de coupe de la belle collection de M. Andrew Fountaine, de Narford (Angleterre), de vingt et un centimètres de diamètre, et daté de 1549, est traité de cette manière. On peut citer encore dans ce genre un très-beau plat du meilleur temps de Léonard, signé en toutes lettres, représentant la manne dans le désert, que possède le trésor du roi de Bavière, et un plat ovale de la collection de M. Gustave de Rothschild, reproduisant le même sujet avec la signature en toutes lettres et la date de 1568 [1]. Léonard a encore décoré d'une peinture en grisaille teintée d'un glacis bleu, un médaillon circulaire de petite dimension, dont le sujet, qui reproduit une chasse au lion, est exécuté au repoussé en fort relief sur une feuille de cuivre. Cette pièce, qui appartient à la collection de la princesse Iza Czartoryska, a fait partie, en 1865, de l'exposition du Musée rétrospectif (n° 203 du catalogue de la salle polonaise).

Léonard était arrivé au plus haut degré de son talent, lorsqu'il peignit, par ordre de Henri II, pour la Sainte-Chapelle du Palais, deux cadres d'émaux de vingt-trois plaques chacun, reproduisant, dans la grande plaque

(1) Ce plat, qui avait appartenu à la collection du prince Soltykoff (n° 483 du catalogue), a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, n° 2457 du catalogue de M. Darcel déjà cité.

principale, l'un la Crucifixion, l'autre Jésus sortant du tombeau [1]. Dans des médaillons circulaires placés au bas des plaques principales, Léonard a représenté, dans le premier, François Ier et Éléonore d'Autriche, dans le second, Henri II et Catherine de Médicis. Dans ces magnifiques tableaux, qu'on doit ranger parmi les plus belles productions de l'école de Limoges, Léonard eut l'art d'unir à une conception vraiment sentimentale un dessin gracieux et expressif, un travail correct et soigné.

Dès 1536, Léonard s'était mis à peindre des portraits en émail. Le Musée de Cluny conserve en effet un portrait d'Éléonore d'Autriche, seconde femme de François Ier (de 36 centimètres de hauteur sur 24 centimètres de largeur), qui porte cette date et la signature de l'artiste. Cette peinture est traitée un peu durement. Mais bientôt Léonard corrigea sa manière et produisit d'admirables portraits de différentes dimensions, dont un très-grand nombre a été conservé. Il n'y en avait pas moins de trente-trois à l'exposition faite à Londres, en 1862, dans le Muséum Kensington. En 1547, il peignait Henri II ayant en croupe Diane de Poitiers [2]. A la date de 1550, il copiait sur une plaque de dix-huit centimètres sur seize, et très-probablement d'après le crayon original d'un artiste français, le portrait de

(1) Musée du Louvre, nos 282 et 305 de la *Notice* actuelle de M. Darcel; et nos 190 et 213 de la *Notice* de M. de Laborde. Ces émaux sont signés l'un *Léonard Limosin, esmailleur et peinctre ordinayre de la chambre du Roy; M. F.* 1553; l'autre, *Léonard Limosin, M. F.* 1553. On lit encore sur l'une des plaques *Léonard Limosin peintre du Roys* 1552.

(2) Collection de M. James de Rothschild. Cet émail figurait dans le Musée des Petits-Augustins sous le no 460.

Claude de France, première femme de François Ier [1]. Lancé dans cette voie et fort de son succès, Léonard produisit dans les dix années qui suivirent une quantité considérable de portraits à peu près de la même dimension. Parmi les plus beaux, on peut citer ceux de François Ier et d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, qui ont appartenu à la collection Debruge [2]; notre planche CXV reproduit ce dernier portrait. Dans le courant des années 1556 et 1557, il fit une suite de portraits d'une proportion beaucoup plus grande (45 à 47 centimètres sur 31 à 32), ce qui présentait plus de difficulté dans l'exécution. Ces portraits, qu'on peut regarder comme ce que Léonard a fait de mieux, ont été dispersés et se trouvent dans différentes collections. Le Musée du Louvre en conserve trois [3], celui de François II, celui du connétable de Montmorency, signé des deux L et daté de 1556 sur l'un des émaux de l'encadrement, et celui de François de Lorraine, duc de Guise, également signé LL et daté de 1557. Les collections anglaises en possèdent un grand nombre. On voyait en 1862, à l'exposition du Muséum Kensington, ceux de Catherine de Médicis, d'Élisabeth de France,

[1] Ce portrait, qui appartenait à la collection Debruge (n° 701 de notre catalogue déjà cité), était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 1041 du catalogue). A la vente de cette dernière collection, ce portrait a été adjugé, avec celui de François Ier que nous allons citer, à M. Sellière moyennant 52,500 fr.

[2] Nos 700 et 703 du catalogue de cette collection. Ces portraits étaient passés dans la collection du prince Soltykoff (nos 1040 et 1043 du catalogue). A la vente de cet amateur, le portrait d'Antoine de Bourbon a été adjugé moyennant 15,750 fr. Il appartient aujourd'hui à M. le duc d'Aumale.

[3] Nos 359, 330 et 339 de la *Notice* actuelle de M. Darcel; et nos 244, 245 et 254 de la *Notice* de M. de Laborde.

fille de Henri II, signé LL et daté de 1556 à droite et de 1557 à gauche; de Marguerite de Valois, reine de Navarre, sœur de François Ier, signé des deux L et daté de 1557; de Jacques Amyot, du cardinal de Lorraine (1), de Louis de Lorraine, cardinal de Guise, et de Anne d'Este, duchesse de Guise (2). Ces portraits de grande dimension sont ordinairement renfermés dans des cadres enrichis d'émaux. En parlant des portraits de Léonard, nous ne pouvons passer sous silence un petit tableau qui est une des plus suaves productions de cet artiste. Il représente Diane de Poitiers, sous les traits de Vénus, appuyée sur un jeune Amour qui la tient embrassée. La belle maîtresse de Henri II est couchée entièrement nue sur une draperie bleue rehaussée d'or qui est étendue sur l'herbe. Ce beau portrait, qui appartient au Musée du Louvre (n° 328 de la *Notice* actuelle de M. Darcel; et n° 242 de la *Notice* de M. de Laborde), est reproduit dans la vignette placée en tête de ce chapitre.

Nous avons dit que, vers la fin du premier tiers du seizième siècle, les émailleurs limousins avaient inventé un nouveau genre d'orfévrerie qui devait donner un immense débouché à leurs émaux. Des bassins, des aiguières, des coupes, des salières, des plats, des coffrets, des vases et des ustensiles de toutes sortes, fabriqués avec de légères feuilles de cuivre, dans les formes les plus élégantes, se revêtirent de leurs riches et brillantes peintures. Léonard fut-il l'inventeur de cette nouvelle application des émaux? Cela n'est pas à croire.

(1) Ces cinq portraits appartiennent à M. H. Danby-Seymour; ils sont compris au catalogue de cette exposition sous les nos 1705 à 1709.

(2) Ces deux portraits appartiennent à M. Magniac, et sont compris au catalogue de l'Exposition de 1862 sous les nos 1710 et 1711.

Principalement occupé à peindre des tableaux et des portraits, son esprit ne dut pas se porter vers cette partie industrielle de l'émaillerie. Les coupes et les vases peints sortis de sa main ne sont pas relativement très-nombreux, et parmi cette vaisselle ce sont surtout des plats qu'il a décorés, parce qu'ils pouvaient servir de cadre à un tableau. La pièce la plus ancienne de ce genre d'orfévrerie qui soit signée de lui est datée de 1536; c'est un couvercle de coupe de la collection de M. Andrew Fountaine, de Narford, que nous avons déjà citée. Pierre Reymond, dont nous parlerons plus loin, qui se livra surtout à cette industrie, a signé une coupe avec la date de 1534. Léonard a des titres trop légitimes à faire valoir à l'appui du grand renom qu'il a acquis comme peintre en émail, pour avoir besoin d'y ajouter le mérite très-contestable d'avoir été l'inventeur de l'orfévrerie émaillée de Limoges. Nous nous sommes déjà occupé de cette question en traitant de l'orfévrerie, et nous prions le lecteur de se reporter sur ce sujet à notre tome II, page 566. Au surplus, quand Léonard a voulu appliquer son talent à la décoration de pièces de cette orfévrerie de cuivre émaillé, il a parfaitement réussi. Les compositions dont il a enrichi les plats qu'il a signés sont de véritables tableaux d'émail. On peut citer comme un morceau très-précieux une fontaine à jets d'eau de la collection de M. Andrew Fountaine, sur laquelle Léonard a représenté en grisailles teintées, avec un goût délicat, Apollon et les Muses. Cette belle pièce, qui n'a pas moins de 51 centimètres de hauteur, porte la date de 1552 avec les sigles de l'artiste. Les émaux de Léonard de 1568 à 1574 se ressentent de sa vieillesse. La

main de l'artiste n'est plus aussi sûre, le ton des émaux n'a plus la même chaleur.

On trouve souvent le nom de Léonard mentionné dans les *Comptes de l'argenterie* des rois de France et sur les états des officiers et pensionnaires de leur maison. On a vu plus haut, à l'occasion des cartons commandés au peintre Rochetel en 1545, que Léonard avait alors le titre d'émailleur du roi François Ier. Dans les *Comptes de l'argenterie* de l'année 1559, il figure, en qualité d'esmailleur et peintre du feu Roy (Henri II), comme ayant reçu sept aunes et demie de drap, et dans l'état des officiers et domestiques du Roi, du 1er juillet 1559 au 31 décembre 1560, il est encore cité comme ayant touché une somme de quatre-vingts livres (1).

Léonard s'était essayé dans la peinture à l'huile. Il existe de lui, dans l'une des salles de l'hôtel de ville de Limoges, un tableau représentant l'incrédulité de saint Thomas, qui est signé *Léonard Limosin esmailleur, peinctre, valet de chambre du Roy*, et daté de 1551. En 1544, il grava quelques-unes de ses compositions; on connaît quatre pièces de lui datées de cette année; ses tableaux peints, comme ses gravures, ne furent que des essais.

V.

PIERRE REYMOND.

Après Léonard, il faut citer Pierre Reymond, qui appartenait à une ancienne famille de Limoges : un Pierre Reymond avait été consul de la ville en 1375 et 1377. Notre artiste était fils de Jacques Reymond. En

(1) Citations de M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, p. 184.

1542, il était établi dans une maison qui lui appartenait rue Basse-Manigne, et fut élu consul de la cité de Limoges en 1567 [1]. Un manuscrit fort curieux conservé à l'hôtel de ville de Limoges, et que l'abbé Texier a fait connaître [2], donne de précieux renseignements sur un assez grand nombre d'émailleurs. On y apprend que Pierre Reymond, qui était non-seulement émailleur, mais peintre imagier, fut chargé de reproduire, dans ce manuscrit, pour la confrérie du Saint-Sacrement, les différents objets d'orfévrerie dont elle faisait l'acquisition. Il a peint des miniatures pour le compte de cette confrérie depuis 1550 jusqu'en 1581 [3]. Pierre Reymond a produit des émaux pendant près de cinquante années. M. Maurice Ardant [4] cite une coupe datée de 1534, et le Louvre possède un plat (n° actuel 479; et n° 298 de la *Notice* de M. de Laborde) portant avec son monogramme la date de 1578. Cette pièce n'est certainement pas la dernière qui soit sortie de ses mains, car on le voit travailler encore en 1582. Le livre des comptes de la confrérie du Saint-Sacrement porte à la date de cette année une mention qui constate un payement qui lui est fait pour « ymage au commencement des estatuts ».

Durant ce long espace de temps, Pierre Reymond a dû produire une quantité considérable de pièces émaillées. Si l'on en juge par le grand nombre de celles qui subsistent encore, il est le plus fécond de tous les émailleurs; mais à côté de belles peintures qui dénotent un

(1) M. Ardant, *Les émailleurs limousins*, les Reymond; Limoges, 1861, p. 1 et 2.

(2) *Essai sur les émailleurs et argentiers de Limoges*, p. 216.

(3) M. Ardant, *les Reymond*, p. 3 et suiv.

(4) *Notice historique sur les émaux et les émailleurs*; 1842, p. 21.

artiste de talent, on rencontre des émaux en grisaille dont le dessin est incorrect, le ton froid, et qui ont tout l'aspect de gravures sur bois à peine ébauchées. Cela vient de ce que Pierre Reymond n'était pas seulement un artiste, mais un fabricant très-occupé; il donnait sans aucun doute de la marchandise à différents prix. L'atelier qu'il avait ouvert fournissait non-seulement des plats qui pouvaient servir de fond à des tableaux, des aiguières et des coupes qui par leurs formes élégantes se présentaient comme objets d'art et pouvaient être employées à garnir les dressoirs dans les riches maisons, mais encore des assiettes, des salières, des chandeliers, des coffrets, des vases de toutes sortes et une foule d'ustensiles à l'usage de la vie privée. Pierre Reymond ne pouvait peindre toute cette vaisselle, tous ces instruments usuels; il devait avoir un assez grand nombre d'ouvriers dont les œuvres, toutes médiocres qu'elles fussent, étaient marquées des sigles P. R. que l'artiste avait adoptés. Nous avons dit qu'une coupe de Pierre Reymond était datée de 1534; c'est la date la plus ancienne qui ait été signalée sur une pièce de l'orfévrerie émaillée de Limoges. Cette circonstance jointe à celle de l'abondance des productions de cette sorte sorties de l'atelier de cet émailleur, peut permettre de supposer qu'il a été l'inventeur de ce genre d'orfévrerie.

On peut citer parmi les plus belles œuvres de Pierre Reymond un triptyque de grande proportion (49 centimètres de hauteur sur 60 centimètres de largeur), qui faisait partie de la belle collection de M. le comte Pourtalès-Gorgier aujourd'hui dispersée. On y voit dans le

tableau central Jésus au jardin des Oliviers [1]; une salière de la collection du Louvre (n° actuel 442; n° 324 de la *Notice* de M. de Laborde), dont les peintures ont pour sujet les travaux d'Hercule; un très-beau plat des Vereinigten Sammlungen de Munich reproduisant les premières scènes de la Genèse, dont une répétition se trouve dans la collection de M. Sellières [2], et une aiguière de la collection du Louvre (n° actuel 455; et n° 322 de la *Notice* de M. de Laborde) datée de 1554.

Le dessin de Pierre Reymond a toujours un peu de roideur, et sa précision est souvent poussée jusqu'à la sécheresse; les hachures qu'il emploie ordinairement dans les ombres ajoutent encore à la dureté du dessin. Il a principalement pratiqué les émaux en grisaille, avec les carnations teintées. Les pièces que nous venons de signaler sont faites de cette façon. On voit de lui quelques camaïeux bleus dont il avait sans doute emprunté la manière à Léonard. Ses émaux coloriés sont rares : l'un des plus beaux que l'on puisse citer appartenait à la collection de M. Odiot; il a été publié par Du Sommerard, dans son Album, VII° série, pl. 24.

Pierre Reymond, comme beaucoup d'autres émailleurs, a écrit son nom de différentes manières : une très-

(1) *Description des objets d'art du Moyen âge et de la Renaissance de la collection de M. le comte Pourtalès-Gorgier*, par J.-J. Dubois; Paris, 1842, art. 192. A la vente de cette collection, en 1865, cette pièce, qui porte dans le catalogue de vente le n° 1761, a été adjugée moyennant 11,130 fr. Elle fait partie de la collection de M. Basilewski, et a été exposée en 1865 dans le Musée rétrospectif (n° 2520 du catalogue de cette exposition).

(2) Ce plat, autrefois dans la collection Debruge, n° 709 du catalogue, était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 481 du catalogue déjà cité). A la vente de cette dernière collection, en 1861, il a été adjugé moyennant 16,380 fr.

belle coupe appartenant au Musée du Louvre (n° 439), et provenant de la collection Sauvageot [1], porte le nom de Rexmon, avec la date de 1544; le même nom se lit sur un plat dans les Vereinigten Sammlungen de Munich, avec le millésime de 1562. Le nom de l'artiste était écrit P. RAYMO, avec un trait sur l'o indiquant l'abréviation des deux dernières lettres, sur une coupe de la collection de M. Brunet-Denon [2]. Une coupe de la collection du prince Soltykoff [3], qui est passée dans celle de M. Sellières, porte la signature P. REXMOND et la date de 1546. Le nom de notre artiste étant écrit ainsi : P. REYMOND, dans le manuscrit de Limoges et dans différents actes rapportés par M. Maurice Ardant, nous avons adopté cette orthographe. Au lieu de la signature en toutes lettres, on rencontre le plus souvent les sigles P. R. quelquefois surmontés d'une couronne.

VI.

LES JEAN PÉNICAUD, deuxième et troisième du nom de Jean, et autres émailleurs de la famille Pénicaud.

Les recherches de M. Ardant dans les archives de Limoges n'ont pu éclaircir, comme il le dit lui-même, l'obscurité qui règne sur les liens de parenté qui unissaient les Jean Pénicaud. On a vu cependant que Jean Pénicaud l'ancien se rattachait par la date de sa naissance aux émailleurs du quinzième siècle. Le second des Pénicaud, du nom de Jean, lui est bien postérieur. M. Ardant a trouvé un acte de 1541 dans lequel Péni-

(1) N° 1146 du catalogue de M. SAUZAY de 1861.

(2) *Catalogue des objets d'art composant le cabinet de M. Brunet-Denon*; Paris, 1846, n° 350.

(3) N° 488 du catalogue déjà cité de 1861.

caud le jeune paraît pour s'opposer à la vente des biens de la famille de Court, son confrère en émaillerie. Un contrat de la même année fait mention de sa maison de la rue Sainte-Valérie. Des actes de 1590 parlent de sa veuve, ce qui constate qu'il était mort antérieurement à cette époque, mais sans nous fournir de date. Enfin des actes de 1610 nomment ses deux fils Jean et Antoine (1). Voyons maintenant la date donnée par Pénicaud le jeune à quelques-uns de ses émaux, et nous arriverons à connaître l'époque à laquelle il florissait et peut-être aussi la filiation des Pénicaud.

Jean Pénicaud deuxième du nom a signé une coupe de la collection Walpole à Londres IOANNES PENICAUDI(us) IUNIOR 1539 (2); une plaque de la collection de M. Alphonse de Rothschild, représentant saint Martial ressuscitant Aurélien (3), est signée IOANNES : M. F. (me fecit) PENICAUDIUS IV(nior); une suite de quatre plaques représentant les figures à mi-corps de la Charité, du Courage, de la Tempérance et de la Justice, appartient à la collection de M. le duc de Marlborough à Blenheim : deux sont signées IA. PENICAUD IUNIOR, et deux P. I. (4). A l'aide de ces émaux signés, on a pu connaître le style de Jean Pénicaud le jeune, auquel M. de Laborde

(1) M. ARDANT, *Les Pénicaud;* Limoges, 1858, p. 24 à 27.

(2) *Catalogue de la collection Walpole;* Londres, 1841, n° 59. Cette pièce, qui appartient aujourd'hui à M. le duc d'Hamilton, a été exposée en 1862 dans le Muséum Kensington, n° 1679 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(3) Elle a été exposée en 1865 dans le Musée rétrospectif sous le n° 2425 du catalogue déjà cité de cette exposition, avec trois plaques de la même suite, nos 2423, 2426 et 2427.

(4) GEORGE SCHARF, *Catalogue raisonné of pictures in Blenheim palace;* 1862.

a donné le nom de Jean Pénicaud II. On a appris également qu'il signait encore du monogramme PI (Pénicaud junior). Ainsi il faut certainement lui attribuer un médaillon du Musée du Louvre (n° 216), provenant de la collection Sauvageot[1], qui représente Clément VII et qui est signé PI avec la date de 1534. L'examen de ces différentes œuvres, qui appartiennent évidemment à Pénicaud le jeune, lui en a fait attribuer d'autres qu'il a signées IP (Jean Pénicaud). Ainsi M. de Laborde a pu regarder comme étant de lui une plaque de la collection de M. Daugny, représentant l'Annonciation, qui est signée IP, frappée d'ailleurs au revers du poinçon de la famille dont nous allons parler dans un instant[2]. Nous avons pu également donner à Jean Pénicaud le jeune un beau portrait de Luther de la collection Debruge, qui est signé du monogramme IP[3]. On lit encore sur le fond du tableau : ANNO ÆTATIS 48. M. de Laborde calculant en quelle année Luther avait atteint l'âge de quarante-huit ans, a cru devoir assigner à cette peinture la date de 1531 ou 1532[4]. Il ne nous semble pas que cette conséquence puisse être admise rigoureusement. Les émailleurs de Limoges n'étaient le plus souvent que des copistes. Luther n'est jamais venu à Limoges, et son portrait n'a pu être exécuté que sur une gravure de l'école allemande ; la peinture en émail peut dès lors

(1) N° 1173 du catalogue de M. SAUZAY ; Paris, 1861.

(2) *Notice des émaux du Louvre ;* Paris, 1853, p. 155, note 2.

(3) N° 723 de notre catalogue. Cet émail était passé dans la collection du prince Soltykoff. Il a été adjugé 12,600 fr. à la vente de cette collection. Il appartient aujourd'hui à M. James de Rothschild, et a été exposé, en 1865, dans le Musée rétrospectif sous le n° 2421 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(4) *Notice des émaux du Louvre,* p. 155.

avoir été faite plusieurs années après le portrait original. La date de 1534 tracée sur le portrait de Clément VII est donc jusqu'à présent la plus ancienne qui soit établie avec certitude. D'un autre côté, une plaque de la collection de M. Gatteaux, représentant la Crucifixion, et signée IP avec la date de 1542 [1], a pu être attribuée à Jean Pénicaud le jeune d'après la similitude absolue que la peinture de cette plaque présentait avec le tableau signé en toutes lettres qui reproduit saint Martial ressuscitant Aurélien. Enfin six tableaux de la collection de M. Bardinet de Limoges, représentant des scènes de la vie de saint Martial et datés de 1544, ont pu également lui être attribués par M. Ardant [2].

Nous ne sachons pas que d'autres dates aient été signalées, mais ce n'est pas une raison pour que cet artiste n'ait travaillé que jusqu'à cette dernière époque.

Pénicaud le jeune avait en effet adopté une autre manière de signer ses ouvrages, en frappant le revers des plaques de cuivre sur lesquelles il peignait en émail d'un poinçon qui reproduit un P couronné, terminé par le bas comme un L [3]. C'est avec ce poinçon qu'il a signé ses plus beaux ouvrages, parmi lesquels on doit citer un tableau en émaux de couleur (de 26 centimètres de hauteur sur 24 de largeur) représentant l'Ascension du Christ, qui appartient aujourd'hui à la collection de M. Georges Altenborough de Londres [4], et une petite

(1) Elle a été exposée dans le Musée rétrospectif, n° 2423 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(2) *Émailleurs et émailleries de Limoges*; Isle, 1855, p. 105.

(3) M. DE LABORDE en a donné le *fac-simile* dans sa *Notice des émaux du Louvre*, p. 159.

(4) Cette peinture provient de la collection Debruge, n° 726 du cata-

plaque également en émaux de couleur de la collection Daugny, divisée en treize compartiments où sont reproduits le Christ et les douze apôtres [1]. On a prétendu que ce poinçon n'était pas la marque de l'émailleur, mais celle du fabricant de plaques de cuivre. La preuve du contraire existait dans la collection Debruge ; ainsi le portrait de Luther dont nous venons de parler, qui est signé sur l'émail des lettres I. P., est bien évidemment de la même main qu'un portrait d'Érasme qu'on voyait dans la même collection [2] et qui est frappé au revers, sur la plaque de cuivre, de ce monogramme composé d'un P et d'un L unis ensemble et surmontés d'une couronne. Pénicaud n'est pas le seul émailleur au surplus qui ait fait poinçonner ses plaques, et l'on verra plus loin que d'autres que lui ont fait également frapper d'un poinçon les plaques de leurs émaux. On a diversement expliqué le monogramme que présente le poinçon des Pénicaud ; nous pensons que M. Ardant en a trouvé le vrai sens en le traduisant par Léonard Pénicaud. C'est la marque de fabrique du chef de la famille qui aura été conservée par ses descendants.

La qualification de junior que Jean Pénicaud II a

logue. Elle a été publiée par M. Du Sommerard, VIIe série, pl. 19. Elle est placée au centre d'un cadre divisé en dix compartiments, dont neuf sont remplis par des émaux de Pénicaud II. Les sujets sont tirés de la vie du Christ. Après avoir appartenu à la collection du prince Soltykoff (n° 266 du catalogue), elle a été adjugée à la vente de cette collection à M. G. Altenborough moyennant 21,000 fr.

(1) Elle provient de la collection Debruge, n° 727 du catalogue.

(2) Ce portrait était passé de la collection Debruge (n° 725 du catalogue) dans celle du prince Soltykoff (n° 1050 du cat.), et a été adjugé à M. Sellières à la vente de cette dernière collection, moyennant 15,015 fr.

prise dans l'émail de la collection Walpole a fait penser à M. de Laborde que cet émailleur était le frère cadet de Jean Pénicaud l'ancien. Cependant si l'on fait attention que celui-ci n'a pu naître après 1485, que sa naissance se reporte sans doute à une époque plus éloignée et que ses œuvres se ressentent du style ancien; si l'on remarque d'autre part que les premiers émaux de Jean Pénicaud junior ne remontent qu'au commencement du second tiers du seizième siècle, que sa mort n'est constatée qu'en 1590, qu'ainsi il y a lieu de supposer qu'il a dû naître de 1510 à 1515, vingt-cinq ans au moins après Jean Pénicaud l'ancien, on fera peut-être mieux de regarder Jean Pénicaud junior comme le fils que comme le frère du premier. Ce qui nous porterait encore à admettre cette hypothèse, c'est que la qualification de junior prise par Jean Pénicaud II serait justifiée par l'existence d'un autre émailleur du nom de Pénicaud, travaillant dans les mêmes données que lui et par conséquent à la même époque, qui dès lors ne peut être Pénicaud l'ancien et qui cependant prenait la qualification de vieux. Cet émailleur signe ses émaux au moyen d'un poinçon semblable à celui de Jean Pénicaud II, c'est-à-dire d'un P se terminant par en bas comme un L, mais il fait suivre ce monogramme d'un V. Les deux lettres sont surmontées de la couronne. M. de Laborde, qui a vu deux émaux frappés de ce poinçon, s'exprime ainsi sur le compte de l'émailleur auquel ils appartenaient : « Il est évident qu'il était non-seulement le con-
» temporain de Jean Pénicaud II, mais son imitateur;
» car c'est le même style, les mêmes nuances d'émaux,
» la même manière, à tel point que j'aurais été tenté

» d'attribuer ces deux émaux [1] à la jeunesse de Péni-
» caud le second; qu'on suppose des ouvrages timides
» et imparfaits de Pénicaud II, on aura une idée de ces
» émaux, qui sont malgré cette infériorité de fines pro-
» ductions et des objets précieux [2]. » M. de Laborde admet d'ailleurs qu'on peut interpréter par vieux le V qui suit le P uni à un L. L'auteur des plaques signées de ce poinçon serait donc le frère aîné de Jean Pénicaud junior. Malgré son droit d'aînesse, il est inférieur par le talent à son frère cadet.

Indépendamment des œuvres de Jean Pénicaud II qui viennent d'être mentionnées, on peut encore citer, parmi les ouvrages signés ou poinçonnés de cet émailleur, une Vierge en buste allaitant l'Enfant Jésus, de la collection de la princesse Iza Czartoryska, qui doit avoir été copiée sur un maître italien [3], et une Ascension de Jésus, de la collection de M. Gatteaux [4]. Dans cette dernière peinture en émaux de couleur (de 30 centimètres sur 19), la figure du Christ est une reproduction de celle qui se trouve dans le tableau de l'Ascension, appartenant à la collection de M. G. Altenborough dont nous venons de parler.

En examinant les œuvres de Jean Pénicaud II que

(1) Ce sont deux petites plaques de la collection de M. Trimolet de Lyon, représentant l'une la décollation de saint Jean-Baptiste, l'autre la flagellation du Christ.

(2) M. De Laborde, *Notice des émaux du Louvre;* édit. de 1853, p. 160. On trouve là le *fac-simile* du poinçon LPV.

(3) Cet émail a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, et est compris sous le nº 200 dans le catalogue déjà cité de cette exposition (salle polonaise).

(4) Cet émail a été également exposé dans le Musée rétrospectif (nº 2419 du catalogue).

nous avons signalées, et qui, signées ou poinçonnées, sont incontestablement dues à son pinceau, on reconnaît dans cet artiste un dessinateur habile; son coloris est très-fondu et d'un éclat remarquable; souvent, pour donner plus de douceur à son modelé, il superpose successivement deux couches grises à la couche noire du fond. La première couche a été passée au feu après que l'artiste a eu tracé les contours du dessin, qui paraissent en noir. La seconde couche grise, posée ensuite, est enlevée à la pointe pour donner des hachures dont le ton est plus doux que si elles étaient produites par le fond noir. Il fait un emploi très-fréquent du paillon, qu'il sait recouvrir d'émaux translucides d'une limpidité extrême; quelquefois le métal seul lui sert de fond, et il y établit les ombres; il emploie aussi les rehauts d'or. Celles de ses œuvres qui paraissent les plus anciennes se rattachent, par le style, à l'école française du commencement du seizième siècle; mais plus tard il subit l'influence de l'école italienne. On retrouve parfaitement ces deux manières dans le grand cadre d'émaux de la collection de M. Georges Altenborough. La peinture centrale reproduisant l'Ascension du Christ doit être une copie ou tout au moins une réminiscence d'un tableau italien; les petits émaux, au contraire, qui sont placés dans le cadre et qui accompagnent cette grande page d'émail, paraissent plus anciens et se rapprochent des compositions des miniaturistes français.

Les œuvres de Jean Pénicaud II, qui ont permis de caractériser ainsi son style et ses différentes manières, sont presque toutes exécutées en émaux de couleur; mais à côté de ces productions il en existe d'autres exé-

cutées en grisaille avec une perfection infinie, et qui sont également frappées du poinçon dont se servait Jean Pénicaud II. Le Louvre en conserve plusieurs : trois plaques de très-petite dimension[1]; un tableau représentant la Vierge et l'Enfant Jésus[2], véritable chef-d'œuvre de la peinture en émail de Limoges, que nous reproduisons dans la planche CXVI de notre Album; deux figures, sainte Catherine et saint Jérôme, peintes sur deux plaques qui peuvent avoir été les volets d'un triptyque dont le beau tableau de la Vierge avec l'Enfant aurait formé la partie centrale[3]; une coupe et une buire[4] qui, bien qu'elles ne soient pas poinçonnées, sont évidemment de la main qui a peint les autres pièces. On peut indiquer encore comme étant sorties du pinceau correct et élégant auquel on doit les émaux du Louvre : une plaque ronde, de 22 centimètres de diamètre, représentant le Christ descendu de la croix, qu'on a longtemps admirée dans la collection de M. Rattier[5]; un très-beau plat rond, de la collection de M. Sellières, où l'on voit les noces de Psyché d'après un dessin de Raphaël[6]; au Musée de Dijon, deux plaques qui reproduisent des compositions tirées de l'histoire de Samson[7];

(1) Nos actuels 227 à 229; et nos 175 à 177 de la *Notice* de M. DE LABORDE. Elles ont six centimètres et demi de haut sur huit de large environ.

(2) No actuel 222; et no 174 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(3) Nos actuels 223 et 224 de la *Notice* de M. DARCEL.

(4) Nos actuels 234 et 233; nos 178 et 179 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(5) No 119 du catalogue; Paris, 1859.

(6) Ce plat a appartenu à la collection de M. Debruge (no 699 de notre catalogue). Nous avions eu tort de l'attribuer à Léonard. Il était passé dans la collection du prince Soltykoff; à la vente de cette collection, il a été adjugé moyennant 22,050 fr.

(7) *Notice des objets d'art exposés au musée de Dijon;* Dijon, 1842, no 820.

et dans la collection de M. Andrew Fountaine, une suite de douze assiettes décorées sur le fond de sujets de l'histoire de Psyché d'après Raphaël. Dans toutes ces grisailles, les carnations sont teintées.

Bien que ces charmants émaux soient frappés, comme nous venons de le dire, du poinçon de Jean Pénicaud II lorsqu'ils sont peints sur des plaques, M. de Laborde a pensé qu'on ne devait pas les attribuer à cet artiste, mais bien à un autre membre de la famille, qu'il a caractérisé sous le nom de Jean Pénicaud III[1]. « L'auteur » de tous ces émaux, dit avec raison M. de Laborde, est » un grand artiste, un dessinateur plein d'esprit. Ce n'est » qu'en Italie qu'il a pu acquérir la distinction de goût, » la hauteur de style, la grandeur des effets qui mar» quent ses ouvrages. Sa supériorité sur tous les émail» leurs de Limoges se marque en deux points : il n'a » copié personne, si ce n'est quelques compositions de » Raphaël, et il n'a signé aucun de ses ouvrages. Les » yeux sont charmés par les effets vigoureux et harmo» nieux qu'il sait trouver pour faire poindre ses compo» sitions au milieu du noir comme une apparition qui » perce la nuit et dont l'éclat va grandissant. Ses blancs » laiteux, ses rehauts d'or, touchés sobrement et à pro» pos, l'ensemble distingué et séduisant de ses émaux, » sont les signes caractéristiques de ses compositions. » Nous rapportons en entier cette juste appréciation du talent de notre émailleur, car on ne saurait exprimer avec plus de vérité les qualités qui le distinguent. Mais comment supposer qu'un peintre d'un mérite aussi éminent n'ait pas signé ses ouvrages, et surtout qu'il ait consenti à

(1) *Notice des émaux du Louvre*, p. 161.

les frapper du poinçon qui appartenait à Jean Pénicaud II? Comment l'auteur de la Vierge du Louvre, après avoir produit un pareil chef-d'œuvre, a-t-il pu, quelque modestie qu'on veuille lui prêter, se décider à le signer d'un poinçon banal, lors même qu'il s'en serait servi jusque-là? On ne peut expliquer cette conduite qu'en regardant Pénicaud III comme le fils et l'héritier de Jean Pénicaud junior, le descendant direct de Léonard (Nardon) Pénicaud, et seul peut-être en possession du droit de se servir du poinçon de la famille au moment où il en usait. Les archives de Limoges, dépouillées par M. Ardant, ne nous ont-elles pas appris que les fils de Pénicaud junior étaient dénommés Jean et Antoine dans un acte de 1610? Ce Jean, fils de Pénicaud junior, ne saurait être que Jean Pénicaud, troisième du nom de Jean. Nous avons dit que Pénicaud, deuxième du nom de Jean, était né de 1510 à 1515; Jean Pénicaud III, son fils, a pu naître de 1535 à 1540, et commencer à produire des émaux dans l'atelier de son père dès 1555 ou 1560.

Il nous reste à parler de deux émailleurs de la famille Pénicaud. Pierre Pénicaud joignait au talent d'émailleur celui de peintre verrier. Le manuscrit de l'hôtel de ville de Limoges que nous avons déjà cité constate en effet qu'en 1555 la confrérie du Saint-Sacrement lui avait donné à peindre, en société avec Rechambeau, un grand vitrail représentant la Cène [1]. Le Musée de Cluny possède de Pierre Pénicaud un grand bassin, de forme ronde, peint en grisaille, dans le fond duquel il a représenté Moïse expliquant aux Israélites les tables de la

(1) L'ABBÉ TEXIER. *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 219.

loi. Les initiales PP sont au bas du tableau [1]. Il a signé des mêmes initiales une pièce de la collection de M. Tusseau, sur laquelle il a représenté Orphée. M. de Laborde lui attribue plusieurs pièces du Musée du Louvre [2] et deux grandes figures allégoriques du Musée de Cluny [3]. La collection de M. James de Rothschild possède une plaque circulaire datée de 1557, qui représente Moïse faisant tomber la manne [4]; M. Darcel l'attribue à Pierre Pénicaud [5]. Les œuvres de Pierre Pénicaud se rapprochent beaucoup, pour le faire, de celles de Jean Pénicaud III, mais elles leur sont inférieures. « Ce qui le distingue, dit M. de Laborde, ce » sont les proportions trop longues des figures, la mol- » lesse cotonneuse et monotone des plis, la froideur » des grisailles, la direction uniformément droite de ses » hachures, l'absence du sentiment de l'art et la perte » de cet instinct de l'effet qui est l'un des mérites de » Pénicaud III [6]. »

On a vu que Pierre Pénicaud travaillait vers le milieu du seizième siècle, à peu près à la même époque que Jean Pénicaud junior, dont il serait dès lors le frère et non pas le fils. Les archives de Limoges constatent qu'il habitait encore en 1590 une maison à Limoges. M. Ardant, d'après les renseignements qu'il a obtenus, fixe la date de sa naissance vers 1515. Un Jean Pénicaud, qui

(1) N° 1025 du catalogue de 1861.

(2) *Notice des émaux*, n°s 184 à 189; n^os actuels 238 à 241, 243 et 247.

(3) N° 1043 du catalogue de 1861.

(4) Cette pièce a été exposée au Musée rétrospectif en 1865; elle est comprise sous le n° 2443 dans le catalogue.

(5) *Gazette des beaux-arts*, t. XIX, p. 532.

(6) *Notice des émaux du Louvre*; édit. de 1853, p. 169.

ne peut être que Jean Pénicaud III, est désigné dans des actes de 1601 et de 1617 comme neveu de Pierre Pénicaud, prêtre [1]. Est-ce que notre Pierre Pénicaud, après avoir abandonné l'émaillerie pour peindre des vitraux d'église, serait entré dans le clergé et aurait obtenu la prêtrise?

Ne faut-il pas encore ranger parmi les membres de la famille Pénicaud un anonyme qui a signé du monogramme MP quelques charmantes grisailles : une petite plaque circulaire de la collection de M. Gatteaux, représentant un combat de cavalerie [2], et une plaque de 15 centimètres carrés de la collection de M. le duc d'Hamilton, reproduisant l'Adoration des Mages [3]. Ces fines peintures en grisaille sont d'une grande perfection.

Il semble résulter des renseignements obtenus jusqu'à présent sur les Pénicaud que Léonard (Nardon) Pénicaud, le chef de la famille, aurait eu pour fils et successeur Jean Pénicaud l'ancien, premier du nom de Jean. Celui-ci aurait eu trois enfants, qui se seraient livrés avec plus ou moins de succès à l'art de l'émaillerie. L'aîné n'aurait fait que peu d'émaux et les aurait signés du poinçon de la famille, auquel il ajoutait un V; le second, Jean Pénicaud junior, le plus habile des trois, aurait d'abord signé ses émaux de son nom en y ajoutant la qualification de junior, puis aurait adopté l'ancien

(1) M. Ardant, *Les Pénicaud;* Limoges, 1858, p. 29.

(2) Cette pièce a été exposée en 1865 dans le Musée rétrospectif, et est comprise sous le n° 2430 dans le catalogue déjà cité de cette exposition.

(3) Cette jolie plaque a été exposée en 1862 dans le Muséum Kensington, et est comprise sous le n° 1686 dans le catalogue déjà cité de cette exposition.

poinçon de la famille, lorsque ses frères n'auraient plus peint en émail. Le troisième, Pierre Pénicaud, après avoir peint en émail, aurait abandonné l'émaillerie pour la peinture sur verre. Jean Pénicaud III serait fils de Jean Pénicaud junior, et il aurait conservé le poinçon de la famille adopté par son père.

VII.

PIERRE COURTEYS.

Deux émailleurs distingués ont porté le nom de Courteys. Pierre Courteys paraît être le plus ancien. Il n'est pas parfaitement établi cependant, comme quelques personnes l'ont pensé, qu'il fût le frère aîné de Jean Courteys, dont nous parlerons plus loin. M. Maurice Ardant [1] a dit que les premiers émaux de Pierre Courteys sont de 1545 et 1548, mais il n'a pas indiqué ceux qui portent cette date. La date la plus ancienne que l'on ait rencontrée, à notre connaissance, est celle de 1550. Elle se trouve inscrite sur un émail en grisaille qui appartenait à la collection de M. Brunet-Denon [2]. La médiocrité de cette peinture accuserait les débuts de l'artiste. Sur un bassin décoré en émaux de couleurs que possède le Musée du Louvre [3], on lit, avec la signature P. Courteys, la date de 1568; c'est la plus récente qui ait été signalée jusqu'à présent.

Pierre Courteys a apporté une grande négligence dans l'orthographe de son nom, qu'on trouve écrit de plu-

(1) *Émailleurs limousins,* LES COURTEYS; Limoges, 1858, p. 2.
(2) Catalogue de cette collection; Paris, 1846, n° 460.
(3) N° actuel 513; M. DE LABORDE, *Notice des émaux,* n° 381.

sieurs manières différentes : Corteys et Courteys (1), Courteys (2), Cortoyos (3), Cortoys (4), Courtoys (5) et enfin Courtois (6). Cette dernière orthographe avait prévalu; mais M. Maurice Ardant a récemment découvert dans les archives de Limoges des titres authentiques qui constatent que la véritable orthographe du nom est Courteys (7). Beaucoup d'émaux de Pierre Courteys sont seulement signés de ses initiales P. C.

Pierre Courteys a peint les plus grands émaux qui aient été faits à Limoges; ce sont douze médaillons de un mètre 65 centimètres de hauteur sur un mètre environ de largeur. Ces pièces décoraient autrefois la façade du château de Madrid, bâti dans le bois de Boulogne, près de Paris, par François Ier et Henri II. Il les a signées avec la date de 1559. Neuf de ces pièces, qui sont au Musée de Cluny, reproduisent la Justice, la Prudence, la Charité, Saturne, Jupiter, le Soleil personnifié, Mars, Hercule et Mercure (8); les trois autres sont en Angleterre. Ces grandes figures, établies sur quatre plaques dont la réunion est habilement dissimulée, sont émaillées en couleur d'un ton peu harmonieux; elles ne sont pas non plus irréprochables sous le rapport du dessin, mais il faut tenir compte de leur

(1) Musée du Louvre, nos actuels 514 et 513; nos 380 et 381 de la *Notice* de M. DE LABORDE; — Musée de Cluny, no 1001, et sur un bassin avec des figures d'un grand style conservé à la Kunstkammer de Berlin.

(2) Dans la collection Visconti, *Catalogue;* Paris, 1854, no 51.

(3) Musée de Cluny, no 1003.

(4) Dans la collection Visconti, no 54; plat où sont représentés Apollon et les Muses.

(5) Musée de Cluny, nos 1006 et 1007.

(6) Au Louvre, no actuel 515; no 382 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(7) *Émailleurs limousins*, LES COURTEYS; Limoges, 1858, p. 23 et 25.

(8) No 1000 à 1008 du catalogue de 1861.

destination ; placées à une certaine élévation dans la façade d'un palais, leurs couleurs inaltérables devaient donner à l'édifice un effet surprenant.

Ce n'est pas sur ces grands médaillons qu'il faut juger du talent de Pierre Courteys, qui est l'un des meilleurs dessinateurs de l'école de Limoges ; il y a de l'imagination et de la fougue dans ses compositions et de l'ampleur dans son dessin. Ses émaux colorés sont d'une éclatante vivacité et offrent des effets qui lui sont propres. Il a peint plusieurs suites allégoriques des mois de l'année d'après Étienne de Laulne, sans toutefois s'astreindre à copier servilement le maître. Il a souvent emprunté les sujets de ses compositions à Raphaël et à Jules Romain ; mais, tout en copiant ces grands maîtres, il a su conserver et faire sentir sa personnalité. Les petits maîtres français et le Rosso lui ont aussi fourni des cartons. Le Musée du Louvre possède de beaux émaux de Pierre Courteys.

Pierre Courteys a essayé, comme Léonard Limosin, de peindre en couleurs vitrifiables sur fond d'émail blanc. Le Louvre possède un petit coffret provenant de la collection Sauvageot, qui est signé de ses initiales et traité de cette façon [1]. Il a peint aussi des camaïeux bleus.

VIII.

JEAN COURTEYS.

Jean Courteys est fils de Robert Courteys, du Mans, peintre verrier. Il étudia l'art que cultivait son père. Un document conservé dans les archives de l'église de la Ferté-Bernard constate qu'en 1532 il était occupé à

(1) N^os actuels 523 à 531 ; n° 1117 du catal. de M. Sauzay de 1861.

peindre une verrière pour cette église[1]. Il faut que, dès qu'il eut abandonné la peinture sur verre pour l'émaillerie, il se soit adonné tout entier à cette nouvelle branche de l'art, car ses productions subsistent en nombre considérable; on peut le regarder comme l'un des plus féconds émailleurs de Limoges. Il signait ses ouvrages des initiales I. C., sans les dater. M. Didier-Petit avait signalé la date de 1568 comme existant sur un plat appartenant au Musée du Louvre[2], ce qui est une erreur. Le plat qui porte cette date est marqué des sigles de Pierre Courteys et non de ceux de Jean. Le style des compositions de Jean Courteys, les charmants ornements et les arabesques dont il décorait à profusion ses ouvrages, dénotent qu'il florissait à l'époque de Henri II et de Charles IX; ainsi on ne saurait lui appliquer un document découvert par M. Ardant dans les archives de Limoges, constatant qu'en 1514 un Jehan Courteys était propriétaire d'une maison dans cette ville[3]. Notre émailleur devait être alors un enfant. Ce Jehan Courteys peut être un de ses parents, qui l'aura attiré à Limoges.

Sans manquer absolument de correction, le dessin de Jean Courteys est timide et sans vigueur. Quelquefois cependant il a su déployer toutes les qualités d'un dessinateur habile. L'œuvre la plus remarquable qu'on puisse citer sous ce rapport, ce sont les figures de Neptune et Amphitrite, dont il a décoré l'intérieur d'une coupe qui appartient au trésor du roi de Bavière;

(1) *Bulletin monumental*, t. V, p. 502.
(2) *Notices sur le crucifix et sur les émaux*; Paris, 1843, p. XXVII.
(3) *Émailleurs limousins*, LES COURTEYS; p. 23.

les contours sont arrêtés par un trait noir d'une pureté et d'une fermeté remarquables. Ces figures sont certainement copiées sur un dessin de l'un des plus grands maîtres de l'école italienne ; on ne pourrait en attribuer la reproduction à Jean Courteys, si le revers de la coupe n'était marqué de ses initiales. Ses émaux coloriés ont des teintes vigoureuses et éclatantes que fait ressortir encore le paillon, dont il fait un grand usage. Les rinceaux, les enroulements, les entrelacs, d'une variété infinie, en or ou en couleur, sur fond noir ou sur fond bleu vermiculé d'or, dont il enrichit le revers ou les rebords de ses plats, sont traités avec une élégance remarquable. Ce qui caractérise surtout ses ouvrages, c'est le ton d'un rouge très-relevé qu'il donne aux carnations. On en a qualifié la nature par une expression assez juste, en disant qu'elles sont saumonées.

IX.

JEAN DE COURT.

Parmi les émaux sortis de l'école de Limoges, on en rencontre un certain nombre qui sont signés I. D. C. Les compositions de l'émailleur qui avait adopté ces initiales ont une telle analogie avec celles de Jean Courteys que le savant M. Pottier, en donnant la description d'un grand écusson de forme ovale de Jean Courteys publié par Villemin [1], le regardait comme le pendant d'un autre écusson conservé dans le Musée du Louvre [2] qu'il supposait aussi du même émailleur. Mais lorsqu'on peut examiner avec attention le médaillon du Louvre

(1) *Monuments français inédits*, t. II, p. 165.

(2) Figure de Minerve ; n° 591 de la nouvelle *Notice* de M. Darcel.

en dehors de l'armoire vitrée où il est renfermé, on y découvre les sigles I. D. C., ce qui ne permet pas de ranger cette belle pièce parmi les ouvrages de Jean Courteys.

Le nom de l'artiste était caché sous ces trois lettres, et on le regardait généralement comme un membre de la famille des Courteys, lorsque les recherches de M. de Laborde dans les états de payements et les comptes de la maison des rois de France lui ont fait trouver le nom d'un Jean de Court qui aurait été peintre du Roi et qui aurait succédé à François Clouet en 1574 [1]. Il a donc pensé que l'émailleur qui signait I. D. C. pouvait être, non le peintre du Roi, mais un membre de sa famille portant aussi le nom de Jean de Court [2]. Cette supposition avait d'autant plus de vraisemblance, qu'on rencontre à la même époque un autre émailleur du nom de Court, qui, très-probablement pour se distinguer de celui dont nous nous occupons, ajoutait à son nom celui de Vigier, et à la fin du seizième siècle, une Susanne de Court qui devait être la fille de Jean de Court. Depuis, M. Ardant a découvert une ode adressée, en 1583, par le poëte limousin Jacques Blanchon à Dorat, dans laquelle sont nommés Jean de Court, ainsi que Corteys et Jean Court, dit Vigier, ce qui ne permet plus de confondre ces émailleurs. Il y a mieux : le chef-d'œuvre de Jean de Court, acquis par M. le comte de Nieuwerkerke et qui a pris place dans la belle collection de ce grand ami des arts, fournit une signature complète de l'artiste. C'est un portrait en pied de Marguerite de France, fille

(1) *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 223 et 231.
(2) *Notice des émaux du Louvre*; édit. de 1853, p. 275 et 288.

de François Ier, duchesse de Savoie, sous la figure de Minerve. Au bas du tableau on lit : IEHAN DE COURT MA FAICT. 1555. Il faut remarquer qu'il s'est écoulé vingt-huit ans entre cette date et celle de l'ode à Dorat; le portrait de Marguerite est donc une œuvre de la jeunesse de Jean de Court, et il faut convenir qu'il a eu grand tort d'abandonner le style sévère et large qui distingue cette peinture pour adopter, en sacrifiant à la mode, le genre de Jean Courteys. Dans le portrait de Marguerite, la tête et les bras sont peints en miniature, et le modelé est obtenu au pointillé en brun. Il a quelquefois conservé ce genre de travail dans ses œuvres postérieures. Dans les émaux de grande dimension, il ne se montre pas très-habile dessinateur; ses figures sont démesurément longues et maniérées. Dans les petites compositions, qu'il emprunte à Étienne de Laulne et aux autres petits maîtres français, il est plus à l'aise, et les soins qu'il apporte à les peindre en font des émaux d'un fini achevé. Parmi ses meilleurs émaux dans le style de Jean Courteys, on peut citer une très-belle coupe ronde en émail coloré, signée I. D. C., qui appartenait à la collection de M. Callet [1]; un grand plat ovale où il avait représenté Moïse devant le serpent d'airain, qui faisait partie de celle de madame de La Sayette, de Poitiers [2], et le grand écusson du Musée du Louvre, que nous avons déjà cité. Une plaque représentant Vénus et l'Amour, qui faisait partie de la collection Debruge (n° 751 du cat.), est aussi une des plus jolies productions de cet artiste.

(1) *Catalogue des objets d'art de feu M. Callet;* Paris, 1855, n° 166.

(2) *Catalogue des objets d'art composant la collection de feu madame de La Sayette, de Poitiers;* Paris, 1860, n° 140.

X.

JEAN COURT dit VIGIER.

Jean Court, dit Vigier, a été longtemps confondu avec Jean Courteys. On supposait que le nom de Court n'était que l'abréviation de Courteys; mais quelques documents irrécusables, dus aux investigations de l'abbé Texier et de M. Maurice Ardant, tous deux Limousins, ont établi que Jean Courteys et Jean Court, dit Vigier, étaient deux artistes différents. Ainsi, sur un rôle de tailles du seizième siècle, dressé par les consuls de Limoges, on trouve, au canton de Magnynie, le nom de Jehan Court, dit Vigier, émailleur, et Petit Jehan, son fils; à vingt noms de distance, Jehan Courteys, et ensuite les hoirs de feu Courteys, émailleur [1]. M. Maurice Ardant [2] a indiqué un acte relatif à la propriété d'un immeuble où figure le nom de Jean Court, dit Vigier, et a supposé avec raison qu'un nom de famille n'a pu être abrégé dans un acte authentique. Depuis, de nouveaux renseignements, dus aux investigations de M. Ardant, ont appris que Jean Court, dit Vigier, était fils d'un Jean Court, orfévre de Limoges. On voit par la liste des consuls de cette ville qu'il obtint la dignité de consul durant les années 1529 et 1530, quoiqu'il dût être alors bien jeune. Sa profession principale était celle de dessinateur et de géomètre. On conserve dans les archives de la Haute-Vienne trois plans, coloriés par lui, dressés dans des affaires litigieuses en qualité d'ex-

(1) M. Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*; Limoges, 1843, p. 215.

(2) *Notice sur les émaux...*; Limoges, 1842, p. 21.

pert commis par M. de Petiot, qui fut juge royal à Limoges durant les années 1563 et 1564. Au bas de ces plans est une mention ainsi conçue : FIGURE FAICTE PAR MOY JEHAN COURT, DICT VIGIER, MAISTRE PEINTRE DE LA VILLE DE LIMOGES (1). On a vu que notre émailleur est nommé dans l'ode adressée à Dorat par le poëte limousin Blanchon en 1583; il est donc à croire qu'il vivait encore à cette époque. Cependant, malgré sa longue carrière artistique, Jean Court, dit Vigier, ne paraît avoir peint que pendant deux années. Toutes les pièces signées de lui sont datées de 1556, sauf une seule, qui porte la date de 1557. Elles ne sont pas en grand nombre, nous pouvons en donner l'énumération : 1° Au Musée de Berlin, deux plaques rectangulaires de 21 centimètres de hauteur sur 15 centimètres et demi de largeur, faisant pendants, et représentant l'une l'Ascension de Jésus, l'autre le Christ devant Pilate; on lit sur celle-ci : A LIMOGES PAR JEHAN COURT, DIT VIGIER. 1556 (2); 2° Dans la collection de M. Mordret, trois plaques rectangulaires allongées, où sont reproduits Joseph expliquant les songes de Pharaon, le triomphe de Joseph, l'emprisonnement des frères de Joseph : celle-ci avec la même inscription (3). Ces cinq pièces sont exécutées en émaux de couleur très-montés de ton ; les cinq qui suivent sont au contraire exécutées en grisaille, avec les carnations coloriées et des rehauts d'or; 3° Dans la collection de la princesse Iza Czartoryska, un couvercle de coupe décoré, sur le

(1) M. M. ARDANT, *Émailleurs limousins*, LES COURTEYS, COURT ET DE COURT; Limoges, 1858, p. 25 et suiv.

(2) Nos 224 et 225 du nouveau catalogue de la Kunstkammer.

(3) Elles ont été exposées en 1865 dans le Musée rétrospectif, et sont comprises sous le n° 2604 du catalogue déjà cité de cette exposition.

dessus, de quatre têtes séparées par des bouquets de fruits; dans l'intérieur, on voit, au centre, Neptune ordonnant aux vents de s'apaiser, d'après un dessin de Raphaël, et autour, des combats de Centaures se disputant des Néréides; l'inscription : A LIMOGES, PAR JEHAN COURT, DIT VIGIER. 1556, est tracée au-dessous de l'une des têtes du couvercle [1]; 4° Une délicieuse petite coupe à couvercle, de 17 centimètres de hauteur, enrichie de sujets et d'ornements du meilleur goût; on voit au fond de la coupe le festin des dieux, composition de onze figures empruntée en partie à Raphaël; sur le sol, en avant de la table, on lit la même inscription et la même date. Sur le couvercle sont les armes d'Écosse, surmontées de la couronne du Dauphin de France; cet écusson est répété sur le pied, dont le dessous est semé de fleurs de lis d'or. On ne peut douter que cette pièce n'ait été faite pour Marie Stuart, alors qu'elle était la fiancée de François, Dauphin de France, qu'elle épousa en 1558 et qui régna sous le nom de François II. Cette jolie pièce a été longtemps admirée dans la collection de M. de Pourtalès [2]. A la vente de cette collection, en 1865, elle a été adjugée moyennant vingt-huit mille quatre cent cinquante-cinq francs, c'est-à-dire pour beaucoup plus que son pesant d'or; 5° Un beau plat ovale, sur le fond duquel l'artiste a représenté les noces de Psyché, d'après Raphaël : le revers est décoré de mascarons et d'entrelacs avec sa signature ordinaire et la date de

(1) Ce couvercle provient de la collection Debruge, n° 728 de notre catalogue. Il a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, et est inscrit sous le n° 209 du catalogue de la salle polonaise.

(2) *Catalogue des objets d'art de la collection de feu le comte de Pourtalès-Gorgier;* Paris, 1865, n° 1762.

1557. Cette belle pièce (de 42 centimètres sur 28), après avoir appartenu à la collection de M. Callet [1], était passée dans celle de M. Daugny [2]; à la vente de cette dernière collection, elle a été adjugée à M. Webb, de Londres, moyennant cinq mille francs. 6° Enfin, deux assiettes, appartenant au Louvre [3], où sont allégoriquement représentés, sur l'une le mois d'avril, sur l'autre le mois d'octobre. On lit le monogramme I. C. D. V. sur celle où le mois d'avril est reproduit. M. de Laborde les attribue toutes deux à Jean Court, dit Vigier.

Jean Court, dit Vigier, est un dessinateur plus correct et plus hardi que Jean Courteys; son coloris est moins chaud, les carnations de ses figures sont plus naturelles et n'ont pas cette teinte saumonée que Jean Courteys donnait généralement aux siennes. « Sa manière, comme » le dit M. de Laborde, se caractérise par le sentiment » de l'artiste, par la finesse et la netteté de l'exécution, » par la touche spirituelle, par une délicatesse char- » mante dans l'application des tons de chair, et par des » ressources infinies dans le travail de la pointe. » Jean Court, dit Vigier, doit être compté parmi les meilleurs artistes de l'école de Limoges.

XI.

COULY NOYLIER.

Couly Noylier, dont le prénom est l'abrégé de Colin et de Nicolas, est resté longtemps anonyme, ses œuvres n'étant signées que du monogramme CN. Les investiga-

(1) *Catalogue d'objets d'art qui composent le cabinet de feu M. Callet;* Paris, 1855, n° 164.

(2) *Catalogue des objets d'art et des curiosités de feu M. Dauony;* Paris, 1858, n° 129.

(3) N°s actuels 589 et 590; et n°s 415 et 416 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

tions de M. Ardant ont enfin donné le sens de ce monogramme. La liste des consuls de Limoges a appris, en effet, qu'un Couly Noylier, émailleur, avait été consul de Limoges dans les années 1513, 1519, 1525 et 1531. Un autre Couly Noylier est sur la liste consulaire pour l'année 1568 (1). Celui-ci doit être le fils ou le parent de notre émailleur, qui aurait eu quatre-vingt-cinq ans en 1568, puisqu'il faut bien lui accorder trente ans lorsqu'il a obtenu pour la première fois la dignité de consul. Les seules dates que l'on trouve sur les pièces à côté du monogramme CN, sont celles des années 1539 et 1545. Ainsi, l'on voyait dans la collection de M. Didier-Petit un hanap sur lequel est représentée une Prédication de saint Jean-Baptiste; cette pièce porte le monogramme CN et la date de 1539 (2). On les retrouve également sur une belle coupe à pied de la collection de madame de La Sayette, où l'artiste a représenté à l'intérieur David coupant la tête à Goliath; le couvercle, décoré d'arabesques, porte la même date (3). Ces deux pièces sont exécutées en grisaille sur fond bleu et rehaussées d'or. La collection de la princesse Czartoryska possède une coupe de grande dimension, dans l'intérieur de laquelle on voit Loth et ses filles. Au bas du sujet est le monogramme, et sur le couvercle la date de 1545 (4). Dans les pièces

(1) *Émailleurs limousins*, Couly Noylier; Angoulême, 1865.

(2) *Catalogue de la collection formée à Lyon par M. Didier-Petit;* Paris et Lyon, 1843, n° 135.

(3) *Catalogue des objets d'art composant la collection de madame de La Sayette;* Paris, 1860, n° 154. Cette pièce, qui est passée dans la collection de M. Basilewski, a été exposée en 1865 dans le Musée rétrospectif, n° 2433 du catalogue déjà cité de ce Musée.

(4) Cette pièce, exposée en 1865 dans le Musée rétrospectif, est comprise sous le n° 207 (salle polonaise) dans le catalogue déjà cité de ce Musée.

que nous venons de signaler, les grisailles, rehaussées de tons bleus et d'or, produisent des effets assez harmonieux, et, bien que le dessin laisse à désirer, elles peuvent passer pour les meilleures de l'artiste. Il est moins heureux dans les émaux de couleurs. Nous citerons une grande plaque du Louvre, représentant sainte Anne et la Vierge, avec l'Enfant Jésus sur un trône, entourés de huit personnages. On lit au bas le sujet du tableau : LA LIGNÉE MADAME SAINTE ANNE, avec le monogramme et la date de 1545. Il y a encore au Louvre quatre plaques circulaires où sont reproduites les figures à cheval de Judas Macchabée, de Josué, de David et de l'empereur Claude [1]. Elles font partie d'une suite de figures de grands personnages. M. Ardant a trouvé à Genève deux plaques de cette suite, Godefroid de Bouillon et Charlemagne; près des pieds du cheval qui porte Charlemagne, on lit le monogramme et la date de 1545 [2]. Dans toutes ces pièces, les contours des figures sont durement dessinés à la pointe, les carnations sont à peine modelées, et les têtes, dont les parties saillantes sont accentuées par des lumières trop blanches, sont souvent grotesques.

XII.

M. D. PAPE.

M. D. Pape a signé ses ouvrages de plusieurs manières : M. D, P. P., avec un petit i dans l'intérieur du D [3]; M. D. seulement, toujours avec un i dans le

(1) Nos actuels 401, 410, 408, 409 et 414; et nos 369 *bis* et 364 à 367 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(2) *Émailleurs limousins*, COULY NOYLIER, p. 6.

(3) Triptyque de la légende de saint Jean, à M. le capitaine Leyland, de Londres, autrefois dans le palais Manfrin à Venise.

D[1]; M. Pape[2], et enfin de sa signature complète M. D. Pape[3]. Ainsi, dans un très-beau triptyque composé de quatorze plaques, qui se trouvait dans le palais Manfrin à Venise, et qui, acquis par M. le capitaine Leyland, de Londres, a été exposé en 1862 dans le Muséum Kensington[4], deux des plaques sont signées du monogramme complet M. D. P. P., avec un i dans le D, et deux autres seulement M. D., avec l'i dans le D. Lorsque ensuite on rencontre la signature entière PAPE, précédée des deux lettres M. D., qui ne peuvent être que les initiales des prénoms, peut-on douter que ces différentes signatures n'appartiennent au même artiste?

Cependant M. de Laborde a cru devoir rayer Pape de la liste des émailleurs, pour lui substituer Martin Didier: « Les initiales qui désignent cet émailleur cachaient une » énigme, dit-il, dont je crois avoir découvert le sens en » lisant dans les Comptes royaux pour l'année 1599 » l'article suivant: « A Martin Didier, esmailleur de Sa » Majesté, la somme de trente livres tournois à lui ordon- » née pour ses gaiges. » Les deux premières lettres avec » l'i inscrit dans le D répondent au nom de Martin » Didier; quant aux deux lettres P. P. et aux initiales » PAPE, je ne saurais les expliquer[5]. » Depuis que M. de

(1) Triptyque du capitaine Leyland, venant du palais Manfrin de Venise, et collection Sauvageot, Jésus attaché à la croix, n° 1142 du catalogue de M. SAUZAY de 1861, maintenant au Louvre n° 497.

(2) Au Louvre, n° 496, la Vierge et l'Enfant en émaux de couleurs; n° 1141 du catalogue de la collection Sauvageot de M. SAUZAY.

(3) Collection Brunet-Denon; un coffret sur le dessus duquel l'artiste a représenté Samson tuant les Philistins. *Catalogue des objets d'art composant le cabinet de feu M. le baron Brunet-Denon*; Paris, 1846, n° 352.

(4) Sous le n° 1726 du catalogue déjà cité de cette exposition.

(5) *Notice des émaux du Louvre*; éd. 1853, p. 280.

Laborde a exprimé cette opinion dans sa *Notice des émaux du Louvre*, elle a été adoptée généralement par tous les rédacteurs de catalogues. Malgré l'autorité bien justifiée qui s'attache aux opinions de M. de Laborde, nous ne pouvons adopter celle-là. Il nous semble qu'il n'y a aucune énigme dans la signature de l'artiste, puisque, après avoir signé les différentes plaques du triptyque du palais Manfrin, les unes M. D., les autres M. D. P. P., ces initiales se trouvent complétement expliquées par la signature M. PAPE, sur une plaque du Musée du Louvre (n° 496), et par la signature plus complète M. D. PAPE sur un coffret qui appartenait à M. Brunet-Denon. Dans ces signatures en toutes lettres, M. ou M. D. sont séparés par un point du nom Pape, dont toutes les lettres se suivent sans interruption [1]. Si ces émaux avaient appartenu à l'émailleur Martin Didier, sa signature en monogramme aurait été complète par les initiales M. D., et il n'aurait eu rien à y ajouter.

L'existence d'un émailleur du nom de Marc ou Martin Denis Pape n'empêche pas absolument qu'un autre émailleur du nom de Martin Didier, signant M. D., n'ait existé ; mais on ne peut confondre ces deux artistes, qui ne vivaient pas à la même époque. Pape est un contemporain de Léonard, de Pierre Reymond et de Jean Pénicaud deuxième du nom. Son dessin est correct et son coloris vigoureux, sans que ses émaux aient beaucoup d'éclat. Il copie les maîtres italiens, en apportant beaucoup de goût dans le choix de ses modèles.

(1) M. DE LABORDE, dans sa *Notice des émaux du Louvre*, p. 281, a donné le fac-simile des monogrammes de Pape et de la signature M. Pape.

Il a de la grandeur dans son style; le type de ses figures est distingué, et les attitudes qu'il leur donne sont pleines de noblesse. « Il comprend l'effet largement, » dit M. de Laborde, et il en tempère l'éclat avec un » charme qui donne parfois à ses grisailles l'air d'un » dessin à l'estompe de Prudhon. » On ne pouvait faire un plus bel éloge de Pape. Et à l'appui de cet éloge bien mérité, nous pouvons citer des pièces signées soit de son monogramme partiel ou complet, soit de son nom : 1° Le beau triptyque du palais Manfrin (peut-être le chef-d'œuvre du maître), qui reproduit, dans la partie centrale, sur trois plaques, saint Jean prêchant dans le désert en présence d'une foule de peuple; dans le volet droit, le Baptême du Christ; dans le volet gauche, la Décollation du Précurseur; 2° La petite plaque du Musée du Louvre (n° 497), provenant de la collection Sauvageot [1], qui représente le Christ cloué sur la croix ; 3° Le triptyque de la collection de la princesse Czartoryska, où l'on voit dans la partie centrale la scène de la Crucifixion [2]; 4° La plaque circulaire de la collection de M. Germeau représentant Laocoon et ses enfants [3]; 5° Le coffret que possédait la collection de M. Brunet-Denon, formé de cinq plaques et signé M. D. PAPE [4] : toutes ces pièces sont exécutées en grisaille; 6° La Vierge en émaux de couleur appartenant au Louvre (n° 496) et qui provient de la collection Sauvageot [5] : elle est signée M. PAPE. A ces beaux émaux

(1) N° 1142 du catalogue de M. Sauzay de 1861.

(2) Cette pièce a été exposée en 1865 dans le Musée rétrospectif. Elle est comprise dans le catalogue de ce Musée, n° 210 de la salle polonaise.

(3) Cette pièce a été exposée dans le Musée rétrospectif en 1865, et est comprise sous le n° 2552 du catalogue.

(4) N° 352 du catalogue déjà cité de 1846.

(5) N° 1141 du catalogue de M. Sauzay de 1861.

nous ajouterons, quoique n'étant pas signée, une pièce qui est évidemment de Pape; c'est un charmant triptyque en émaux de couleurs de la collection de M. Dutuit, qui reproduit des sujets de la vie de saint Jean-Baptiste [1].

Toutes ces pièces sont de la meilleure époque de la peinture en émail de Limoges; elles ont été certainement faites du temps de Henri II.

Examinons s'il est possible de les attribuer à Martin Didier. Le seul document que l'on ait sur Martin Didier a été trouvé par M. de Laborde dans « l'Estat des offi- » ciers domestiques du Roy de 1599 à 1609 ». Il est ainsi conçu : « A Martin Didier, esmailleur de Sa Majesté, » la somme de trente livres tournois à luy ordonnée pour » ses gaiges ». Dans l'état des officiers pour l'année 1609 on lit : « A Albert Didier, esmailleur de Sa Majesté, la » somme de trente livres à lui ordonnée pour les gaiges [2] ». Sur ces documents uniques, M. de Laborde a pensé qu'on pouvait supposer que Martin Didier avait succédé à Léonard à l'époque de la mort de ce peintre émailleur, et qu'Albert Didier, qui serait le fils de Martin, aurait succédé à son père en 1609. Cela peut être, si l'on veut, mais aucun document ne l'indique, et toutes ces déductions ne sont que des suppositions gratuites. Ce que nous voyons dans le document produit, c'est qu'un émailleur du nom de Martin Didier était au nombre des officiers du Roi en 1599. On ne lui donne pas même la qualité de peintre, comme on l'avait donnée à Léonard dans un

(1) Cette pièce faisait partie de la collection Debruge (nº 749 de notre catalogue déjà cité). Elle était passée dans celle du prince Soltykoff (nº 267 du catalogue de 1861); à la vente de cette collection, elle a été adjugée moyennant 7,297 fr.

(2) *La Renaissance des arts à la cour de France;* t. I, p. 246 et 252.

état des officiers du Roi en 1559 [1]. Ainsi on ne sait pas même si l'émailleur Didier était peintre. Le roi Henri IV s'occupa fort peu de la peinture en émail; nous ne possédons pas de portrait de lui en émail, comme nous en avons de tous les rois et d'un très-grand nombre des princes français depuis François Ier jusqu'à Henri III, et il n'y a pas lieu de croire qu'il ait eu à ses gages un peintre émailleur, comme en avaient François Ier et Henri II. Martin Didier, qui n'a laissé son nom sur aucun émail, n'était sans doute, comme son parent Albert, qu'un émailleur de bijoux. Si l'on veut maintenant examiner les peintures en émail de Limoges exécutées sous Henri IV, on verra que le style de ces peintures est entièrement différent du beau style de l'époque de François Ier et de Henri II, dont sont empreintes, à un très-haut degré, les œuvres signées M. D. avec un i dans le D, ou du nom de Pape. Les peintres émailleurs en renom du temps de Henri IV avaient abandonné la manière des Léonard, des Reymond, des Pénicaud, pour adopter un genre minutieux. A un dessin fort peu correct, ils joignirent des émaux dont les paillons exaltent encore les couleurs éclatantes. Cette nouvelle manière, qui prépara la décadence de l'école d'émaillerie de Limoges, fut celle de Susanne de Court et de tous les membres de la famille du peintre de François Ier, François, Léonard II, Jean et Joseph Limosin. Les peintures de ces artistes, qui étaient cependant les premiers de leur temps, ne peuvent se comparer à celles de

[1] « A Léonard Limousin, esmailleur et peintre du feu Roy. » *Compte de l'argenterye du Roy pour l'année finye en* MVCLIX. Citation de M. DE LABORDE, *Notice des émaux du Louvre*, p. 184.

M. D. Pape. Nous ne pouvons donc assigner aucun rang à Martin ni à Albert Didier parmi les peintres émailleurs de l'école de Limoges ; nous maintiendrons Pape, au contraire, parmi les maîtres les plus distingués de cette école.

XIII.

KIP.

Cet émailleur n'est connu que par des œuvres de petite dimension exécutées en grisaille et rehaussées d'or. La collection de M. Magniac, de Londres, possède un émail représentant un combat d'Amazones contre des Grecs qui est signé KIP [1]. Le Musée du Louvre conserve un petit vase dont la peinture reproduit un combat de cavaliers et de fantassins [2]; la signature KI qui s'y voit est renfermée dans une sorte de G gothique qui pourrait bien être un P dont la queue contournée enveloppe les lettres KI. On voit aussi dans la collection de M. Alphonse de Rothschild un charmant médaillon reproduisant l'Adoration des bergers signé KI [3] : la lettre P paraît avoir disparu avec un éclat de l'émail. Enfin la collection de M. le duc d'Hamilton possède une plaque quadrangulaire provenant de la collection Debruge [4] où l'artiste a représenté l'Innocence traînée par

(1) Cet émail a été exposé en 1862 dans le Musée Kensington, et est compris sous le n° 1688 du catalogue déjà cité de ce Musée.

(2) N° actuel 217 ; et n° 358 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(3) Ce médaillon, provenant de la collection de M. Didier-Petit, n° 54 du catalogue de 1843 déjà cité, a été exposé dans le Musée rétrospectif en 1865, et est compris sous le n° 2432 dans le catalogue de ce Musée. La *Gazette des beaux-arts* en a donné la reproduction, t. XIX, p. 531.

(4) N° 757 de notre catalogue déjà cité de cette collection. Cette peinture a été exposée en 1862 dans le Musée Kensington, et est comprise sous le n° 1687 au catalogue de ce Musée.

l'Envie et la Calomnie devant le tribunal de l'Ignorance. Au revers on voit sur la plaque de cuivre un poinçon, qui porte un lion passant avec les lettres IK au-dessus et le P au-dessous. Ces différentes signatures ont permis d'inscrire Kip sur la liste des émailleurs de Limoges. Ces trois lettres pourraient bien n'être cependant que le monogramme du peintre. La rareté de ses émaux a donné à penser à M. de Laborde qu'il n'était pas émailleur de profession et qu'il s'était plutôt essayé qu'appliqué à l'émaillerie.

Les figures de Kip, un peu longues, à la manière italienne, sont très-finement touchées; elles ont du mouvement et se détachent assez vivement sur un fond noir. Il appartient par son style et par sa manière d'employer les émaux à la bonne époque de l'émaillerie limousine.

XIV.

MARTIAL COURTEYS.

Martial Courteys est signalé comme peintre imagier, aux dates de 1579 et de 1580, dans le manuscrit déposé à l'hôtel de ville de Limoges[1]. Il n'a été longtemps connu que par un grand plat en émaux de couleur appartenant à la collection Debruge[2], où il avait représenté Moïse frappant le rocher. Le monogramme MC est au bas du tableau. On voit au revers, sur un fond d'émail bleu céleste, une figure de Jupiter debout, d'un bon style. Le maître des dieux est placé au milieu

(1) M. MAURICE ARDANT, *Émailleurs limousins*, LES COURTEYS; Limoges, 1860, p. 26.

(2) N° 752 de notre catalogue de la collection Debruge. Ce plat, qui était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 480 du cat.), a été adjugé, en 1861, à un marchand anglais moyennant 6,258 fr.

d'une riche décoration architecturale, entourée d'arabesques. Ce beau plat, qui est entré dans la collection de M. Addington, de Londres, a reparu à l'exposition du Musée Kensington en 1862, accompagné de deux plats ovales et d'une aiguière peints en couleurs et signés, l'un des plats et l'aiguière du monogramme MC, et l'autre plat du nom de COURTOIS [1]. La réunion de ces pièces a mieux permis de juger du talent de Martial Courteys. Cet émailleur appartenait évidemment à l'école de Jean Courteys, dont il était peut-être le fils. Il ne manquait pas d'habileté dans le dessin, mais il se fait surtout remarquer par l'éclat de son coloris. On peut lui reprocher cependant de faire abus du paillon et des rehauts d'or.

XV.

MARTIAL REYMOND.

Le nom de Reymond, déjà célèbre sous François Ier, se retrouve parmi les émailleurs à la fin du seizième siècle, avec le prénom de Martial. Les recherches de M. Ardant ont appris que Martial Reymond était fils de Pierre Reymond, l'habile et fécond émailleur. Le manuscrit de l'hôtel de ville de Limoges le signale comme orfévre à la date de 1590. Il fit son testament en 1598, et il mourut peu de temps après, car une sentence de la cour présidiale de Limoges de 1599 relate des actes relatifs à sa succession et à la vente de ses biens [2]. Un triptyque d'une belle ordonnance, qui est conservé

(1) Nos 1850 à 1853 du catalogue déjà cité de l'exposition du Musée Kensington en 1862.

(2) M. ARDANT, *Émailleurs limousins*, LES REYMOND; Limoges, 1861, p. 35. — L'ABBÉ TEXIER, *Essai sur les émailleurs de Limoges;* Poitiers, 1843, p. 218.

à la Kunstkammer de Berlin et signé de son monogramme MR, indique en effet qu'il florissait dans les dix dernières années du seizième siècle. Les deux volets de ce triptyque portent les armoiries du pape Clément VIII, qui a occupé le siége pontifical de 1591 à 1605. Le Musée du Louvre possède une suite de six médaillons circulaires où sont différentes scènes de la Passion du Christ. Ceux qui reproduisent Jésus descendu de la croix et Jésus mis au tombeau sont signés du monogramme MR [1]. M. Ardant cite un plat ovale d'une très-grande dimension qu'il a vu chez M. Pillot, de Bordeaux, et qui était signé M. REYMOND [2]. Le dessin de Martial Reymond ne manque pas de correction, ses têtes surtout sont bien étudiées. Son coloris se rapproche de celui de Jean Courteys ; cependant, dans le triptyque de Berlin, les teintes sont beaucoup plus pâles. Un travail de hachures en couleur brune donne de la sécheresse et de la dureté à ses émaux.

XVI.

ÉMAILLEURS PEU CONNUS DU XVIe SIÈCLE.

Les recherches de M. Ardant ont révélé les noms de plusieurs émailleurs dont les ouvrages sont tout à fait inconnus. Ces noms sont relevés sur les registres de l'état civil et sur des actes authentiques, et il est à croire que ces gens, qu'on déclarait ou qui se disaient émailleurs, n'étaient que des ouvriers attachés aux ateliers des émailleurs en réputation dont on a conservé les noms et les œuvres. Voici les noms donnés par M. Ar-

(1) N° actuel 494; et nos 441 à 446 de la *Notice des émaux du Louvre* de M. DE LABORDE.

(2) *Emailleurs limousins*, LES REYMOND, p. 36.

dant avec les dates qu'il assigne à l'existence de ces artisans : Guillaume Varacheau, Jean son fils, et Petrus Hardy, en 1500; Martial Vitalis, en 1503; Jacques Benedicti, en 1504; Pierre Théreau, en 1532; Pierre Vigier, dit Callet, époux de Valérie Limousin, en 1535; Pierre Lemontrol et François Poillevé en 1537; Pierre Veyrier l'aîné, en 1558; Dominique Mouret père et fils, et Laurent Mouret, en 1562; Jean Fleurel, en 1570; et François Bouny, en 1585.

Quelques émailleurs sans talent, ouvriers sans doute, cherchant à se produire en dehors de leur atelier, ont signé certains émaux. Nous pouvons citer : 1° Isaac Martin, imitateur de Léonard, dont le dessin est détestable et le coloris à l'unisson du dessin : il a signé un émail représentant saint Roch et un ange; après avoir appartenu à la collection de M. Didier-Petit, cette pièce est passée successivement dans celles de M. d'Espaulart, du Mans, et de M. Daugny[1]; 2° F. E. S. Lobaud, qui a mis sa signature sur un triptyque de la collection de M. Didier-Petit, daté de 1583[2]; 3° E. P. Mimbielle, qui a signé un émail de la même collection[3] représentant saint Pierre, saint François d'Assise et un moine, avec la date de 1584[3].

A côté de ces noms, il faut placer quelques monogrammes inexpliqués dont sont signés des œuvres d'émaillerie qui présentent parfois un certain mérite. M. de Laborde a eu la patience de les relever presque tous et

(1) N° 37 du catalogue de M. Didier-Petit; — n° 17 du catalogue de M. d'Espaulart de 1857; — n° 87 du catalogue déjà cité de la collection Daugny. M. de Laborde a donné le fac-simile de la signature d'Isaac Martin dans sa *Notice des émaux du Louvre*, p. 210.

(2) N° 27 du catalogue déjà cité de la collection de M. Didier-Petit.

(3) N° 28 du même catalogue.

d'apprécier la manière des artistes qui les ont employés. Voici les plus intéressants : AS, appartenant à un élève de Pierre Reymond, qui a deux plaques au Musée de Cluny (n° 1066 et 1067 du catalogue de 1861); NB, dont est signé, avec la date de 1543, un émail fort médiocre du Musée de Cluny (n° 1040 du catalogue), représentant l'Ecce Homo ; MI, qui appartient à un artiste de talent; on ne connaît de lui qu'une seule pièce, qui est au Louvre (n° actuel 218; et n° 422 *bis* de la *Notice* de M. de Laborde); IC, monogramme ordinaire de Jean Courteys, mais qu'on ne saurait lui appliquer en le lisant sur une plaque de la collection de M. Decombe représentant l'Adoration des bergers; car la composition, le dessin et le coloris diffèrent entièrement de la manière de cet excellent artiste.

Il y a encore un assez grand nombre de productions anonymes appartenant au seizième siècle. M. de Laborde, après une étude approfondie de toutes ces œuvres sans nom, s'est efforcé de les classer et d'indiquer le style et la manière de chacun des auteurs. Son excellent travail sur les émaux du Louvre renferme sur ce sujet des aperçus précieux, mais dont on ne peut bien profiter qu'en ayant les pièces sous les yeux.

XVII.

SUSANNE DE COURT.

Vers la fin du règne de Henri III, après que Léonard, Pierre Reymond, Pierre Courteys, les Pénicaud et Jean Court, dit Vigier, eurent cessé de vivre, il s'opéra dans l'école de Limoges un changement complet de méthode qui devait en amener promptement la déca-

dence. La manière de traiter largement les grisailles, le choix des bons modèles empruntés aux grands maîtres de l'Italie, la correction du dessin, tout cela fut abandonné pour faire place à un genre petit et étroit, empreint de mignardise et de grâce affectée, à un dessin mesquin, à un coloris éclatant et criard, produit de l'abus du paillon et d'un pointillé d'or. La routine et l'adresse de la main remplacèrent le sentiment de l'art et l'originalité de l'artiste. Les mœurs du temps et le goût du luxe doivent être une des causes qui ont conduit l'émaillerie de Limoges vers cette décadence. Bernard Palissy, excellent juge en cette matière, constate, dans son traité de *l'Art de la terre* qu'il publiait en 1480, que les œuvres de Limoges étaient dès lors tombées à vil prix [1]. Les artistes qui avaient quelque talent, ne trouvant plus une juste rémunération de leur peine, suivirent sans doute une autre voie, et des artisans, encore fort habiles dans l'exécution matérielle de l'émaillerie, restèrent seuls attachés à l'école de Limoges. Ceux-ci produisirent des émaux qui, par leur éclat, plaisaient encore au vulgaire, mais qui, privés du sentiment de l'art, cessèrent d'être recherchés par les rois, les grands seigneurs et les hommes de goût. La plupart des émailleurs de Limoges qui se sont produits depuis la fin du règne de Henri III environ jusque vers la fin du second tiers du dix-septième siècle, ont adopté cette manière, à laquelle on pourrait donner le nom de brillantée.

Susanne de Court, qui est peut-être la première des émailleurs de Limoges qui l'ait adoptée, a signé ses émaux

[1] *Œuvres de* Bernard Palissy *avec notes par* Faujas de Saint-Fond; Paris, 1777, p. 9.

Susanne Court[1], Susanne de Court[2], et plus souvent du monogramme SC[3]. Pendant longtemps on ne l'a nommée que Susanne Courtois. Sa biographie est fort obscure, et les recherches de M. Ardant dans les archives du Limousin n'ont pu apprendre qu'une chose avec certitude, c'est qu'elle habitait, en 1600, le faubourg Boucherie à Limoges. Comme elle a signé tantôt Court et tantôt de Court, on ne peut savoir à laquelle des deux familles de Jean Court, dit Vigier, ou de Jean de Court, elle appartenait. M. Ardant dit qu'étant fille d'un Court et ayant pu épouser un de ses parents portant le même nom, elle aura signé, après son mariage, Susanne de Court, selon l'usage du Limousin, où les femmes, à l'imitation des Latins, mettent le nom de leur mari au génitif après le leur, surtout dans les familles de commerçants[4]. A en juger par ses émaux, elle doit être plutôt la fille ou l'élève de Jean de Court que de Jean Court, dit Vigier, qui, par la correction de son dessin, par le sentiment qui anime ses compositions et par la netteté de l'exécution, est tout à fait étranger au faire de Susanne de Court, dont le dessin est très-faible. Les figures de ses personnages ont un caractère anguleux et mignard. Elle n'a pas le sentiment de l'effet, mais l'éclat de son coloris et le soin extrême qu'elle apporte à l'exécution de ses

(1) Musée du Louvre, les Vierges sages et les Vierges folles, n° actuel 594; et n° 429 de la *Notice* de M. DE LABORDE; — Musée céramique de Sèvres.

(2) Au Louvre, Véturie aux pieds de Coriolan et le Triomphe de Flore, nos actuels 593 et 592; nos 428 et 430 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(3) Musée du Louvre, Gobelet en émaux de couleur, n° actuel 595; n° 431 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(4) M. ARDANT, *Émailleurs limousins*, LES COURTEYS, COURT et DE COURT; Limoges, 1860, p. 35.

ouvrages lui ont conservé une vogue qui les fait rechercher.

XVIII.

LES LIMOSIN de la fin du XVIe siècle et du XVIIe.

Quelques signatures sur des émaux et de vagues renseignements avaient révélé, il y a quinze ans, l'existence de quatre émailleurs du nom de Limosin, qui appartenaient évidemment à la famille de Léonard Limosin, le peintre de François Ier. Jean, Léonard, deuxième du nom, François et Joseph, avaient tous à peu près la même manière et sortaient de la même école. Mais quels étaient leurs liens de parenté avec Léonard, rien jusqu'alors ne pouvait l'indiquer. M. Maurice Ardant, archiviste de la Haute-Vienne, s'est mis à compulser, avec un zèle infatigable, les vieilles archives du Limousin, et il a publié le résultat de ses recherches dans un opuscule daté du 29 avril 1859 [1]. Mais, il faut le dire, ces renseignements sont fort incomplets; d'un autre côté, M. Ardant n'a pas cherché à les coordonner et à en tirer des conclusions, et il est bien difficile, dans l'état où ils se présentent, de se rendre compte de la généalogie de la famille. Nous avons essayé par une longue étude de démêler cet écheveau fort embrouillé. Ce n'est pas que nous donnions le résultat auquel nous sommes arrivé comme ayant une certitude absolue, mais il y a toute probabilité que la filiation de la famille Limosin doit être établie telle que nous allons la faire connaître.

François Limosin, courtier et hôtelier à Limoges, aurait eu trois fils : Léonard, le peintre émailleur de

[1] *Émailleurs limousins,* LES LIMOSIN; Limoges, 1859.

François I[er], né vers 1505; Martin, qui a constamment vécu avec Léonard et qui était son associé dans l'exploitation de son commerce de pièces d'émaillerie; et Jean, beaucoup plus jeune que les deux premiers, qui dut naître un peu avant 1528. Il paraîtrait que Léonard n'a jamais été marié; car les archives du Limousin n'ont fourni aucun indice à cet égard. Appelé encore jeune à Fontainebleau par François I[er], il est à croire que, loin de son pays et tout occupé d'art, il demeura célibataire. Martin, au contraire, se maria, le 26 avril 1548, à Jeanne Duboys [1]. De ce mariage seraient nés deux enfants : Léonard, deuxième du nom, dont Léonard I[er] fut sans doute le parrain; et une fille, qui épousa un de ses parents, du nom de François Limosin. A l'époque où s'ouvrit la succession de Léonard I[er], de la fin de janvier 1575 au commencement de février 1577 [2], Martin ne parut pas : il était donc prédécédé. Les biens de Léonard furent partagés entre Jean, son frère, pour une part, et les enfants de Martin, Léonard II et François, du chef de sa femme, pour l'autre part.

Arrivons aux preuves de cette première partie de la généalogie de la famille Limosin. Un acte de 1541, découvert par M. Ardant dans le terrier du prieuré conventuel de Saint-Gérald de Limoges, constate que Léonard et Martin Limosin frères, émailleurs, fils de François Limosin, « couratier et hopte (courtier et aubergiste), » devaient au prieur, sur une maison rue Grande-Pousse, sept sous six deniers de cens, et quatre livres sur une

(1) M. Maurice Ardant, *Émailleurs limousins*, les Limosin; Limoges, 1859, p. 3.
(2) Voyez plus haut p. 68.

autre maison rue Basse-Manigne. Il y a lieu de croire qu'ils habitaient ces maisons et qu'ils y exerçaient leur industrie [1]. Deux actes de Deschamps, notaire, de cette même année 1541, relatifs à ces deux maisons, portent en marge une apostille datée de 1587 et ainsi conçue : « aujourd'huy François (qui devait être François deuxième du nom) et Léonard [2]. » Martin, de son vivant, avait-il vendu sa part dans les deux maisons à Léonard, son frère? Les lui avait-il léguées par testament? On ne sait. Toujours est-il que, dix ans après la mort de Léonard Ier, Léonard deuxième du nom et François étaient propriétaires par indivis des deux maisons que Léonard Ier avait possédées. Nous avons considéré François non comme personnellement héritier, mais comme se présentant du chef de sa femme, qui aurait été sœur de Léonard deuxième du nom, parce qu'un acte de 1588 parle de François Limosin comme étant beau-frère de celui-ci [3]. Ce qui nous confirme encore dans la supposition que François avait épousé une sœur de Léonard II c'est que, dès 1564, il était un homme fait et propriétaire de biens immeubles. Un plan de cette date, dressé par Jean Court, dit Vigier, et conservé dans les archives de la Haute-Vienne, désigne une terre de Bonnet et une vigne comme étant la propriété de François Limosin [4]; son bien était donc distinct de celui de Léonard, dont il n'était sans doute que cousin. Le nom de François peut faire supposer qu'il était le filleul de François Limosin

(1) M. Ardant, *Léonard Limosin, émailleur, Esquisse biographique*; Limoges, p. 3.

(2) M. Ardant, *Émailleurs limousins*, les Limosin; p. 19.

(3) *Idem*, p. 20.

(4) *Idem*, p. 16.

l'aubergiste, père de Léonard Ier et de Martin. Quant à Léonard deuxième du nom, s'il était majeur à l'époque où il recueillit la succession de son oncle Léonard Ier, il faudrait fixer l'époque de sa naissance tout au moins à 1550. Cette supposition est fort acceptable, car dès 1576, à l'époque de la mort de Léonard Ier, il avait assez de talent pour être chargé de faire des peintures sur le registre de la confrérie du Saint-Sacrement[1].

Les renseignements sur Jean Limosin sont moins complets. Néanmoins, dans un mémoire de 1769 relatif à une contestation sur l'eau d'une fontaine de la métairie de la Brugère, on dit, en rendant compte de la propriété antérieure, qu'en 1580 cette métairie appartenait à Jean Limosin comme héritier de Léonard Limosin. Ainsi, dans le partage de la succession de celui-ci, François et Léonard II avaient eu conjointement pour leur part les deux maisons de Limoges, rue Grande-Pousse et rue Basse-Manigne, et Jean Limosin la métairie de la Brugère. Ce qui tend à établir que ce Jean était le frère et non pas le fils de Léonard Ier, c'est que, par contrat passé en 1554 et 1555 devant les notaires Albiat et Pénicaud, il avait souscrit l'obligation de payer une rente sur un domaine du Puy-Ponchet qui lui appartenait[2]. Il fallait donc qu'il fût alors majeur de vingt-cinq ans, ce qui fixe la date de sa naissance au plus tard à 1528, en admettant que ces actes aient été contractés le lendemain même de sa majorité; mais il est plus probable qu'étant propriétaire d'un domaine en

(1) M. Ardant, *Les Limosin*, p. 20.
(2) *Idem*, p. 4.

1554, il devait avoir alors plus de vingt-cinq ans, et dès lors sa naissance se rapprocherait trop de celle de Léonard, né en 1505, pour qu'il ait pu être son fils. Si Jean a pris une part dans la succession de celui-ci en qualité de frère, c'est que Léonard Ier n'avait pas d'héritiers directs ; Léonard deuxième du nom et François, son beau-frère, qui prenaient une autre part dans cette succession, étaient donc les neveux et non les enfants de Léonard Ier. Notre supposition, qui fait la femme de François et Léonard II enfants de Martin Limosin, semble ainsi justifiée.

Jean Limosin figure encore au rôle des tailles de 1602. Il avait, dès 1561, un fils du même prénom que lui. Ce fils, qui est qualifié d'émailleur, possédait, en 1610, la maison « de feu son père », disent les actes, et il est appelé dans un contrat « le fils jeune de feu Jehan [1]. »

Ainsi Jean Limosin deuxième du nom, émailleur, né antérieurement à 1561, succéda à son père de 1602 à 1610 ; il payait encore en 1646 la moitié d'une rente due aux prêtres communalistes de Saint-Michel sur la maison de la rue des Pousses qui avait appartenu à Léonard Ier [2] ; il était mort avant 1666, comme on le verra plus loin.

Que devinrent Léonard II et François son beau-frère, propriétaires indivis des deux maisons de Limoges venant de Léonard Ier ? Ils continuèrent à rester dans l'indivision et à vivre ensemble. Ils possédaient en commun plusieurs immeubles qui ne venaient pas de la succession de leur oncle Léonard Ier.

(1) M. Ardant, *Les Limosin*, p. 4.
(2) *Idem*, p. 16.

Ainsi un acte de 1579, conservé dans les archives de la Haute-Vienne, les montre propriétaires indivisément d'une auberge de Saint-Georges. François cessa sans doute de vivre dans le premier semestre de cette année, laissant pour seul héritier un fils qui portait le même prénom que lui et que nous désignerons sous le nom de François II. En effet, on a conservé dans les archives un exploit de saisie, du 12 août 1579, qui est dirigé contre François fils et Léonard II pour le payement d'une rente due à l'hôpital Saint-Maurice sur « leur maison » de la rue Barreytte. Dans cet exploit, ils sont qualifiés d'émailleurs [1]. Du moment que François II était assigné directement avec son oncle Léonard II, c'est qu'il était majeur à l'époque de la mort de son père François premier du nom. Sa naissance doit donc remonter tout au moins à 1554, et est peut-être antérieure.

Léonard II continua de vivre avec son neveu François dans la même intimité qu'avec François Ier, son beau-frère. Ils habitaient la même maison et devaient être associés pour le commerce de l'émaillerie. Léonard se maria en 1599 avec Marie Deschamps, qu'il perdit bientôt; en 1602, il contractait un second mariage avec Marie Dupin; treize ans après, en 1615, il épousait Marie Taillandier, veuve de Jean Cibot, qui avait de son premier mariage une fille du nom de Jeannette, et un fils plus jeune, qui avait comme son père le prénom de Jean [2]. A peine marié à la veuve Cibot, Léonard voulut encore resserrer les liens qui l'unissaient

[1] M. Ardant, *Les Limosin*, p. 17.
[2] *Idem*, p. 20.

à son neveu François deuxième du nom, et il lui fit épouser Jeannette Cibot, fille du premier mariage de sa femme avec Jean Cibot [1]. Il paraît que la veuve Cibot ne fut pas heureuse avec Léonard II. En 1623, elle quitta, avec son fils Jean Cibot, la maison que Léonard et François possédaient indivisément, et réclama contre eux la restitution des biens et valeurs, s'élevant à plus de trois mille trois cents livres, qu'elle avait apportés dans cette maison, et une indemnité pour son fils Jean Cibot, qui avait reçu des mauvais traitements dans la maison de Léonard et de François Limosin. La procédure constate que celui-ci était gendre de la veuve Cibot, femme de Léonard II. Sur cette instance, une sentence fut rendue par le juge de Limoges dans cette même année 1623; elle adjugea cent livres au fils Cibot et trente écus à la mère comme pension; elle décida en outre que celle-ci serait remboursée par des payements de six cents livres chaque année. La sentence et les pièces de procédure existent dans les archives de Limoges [2].

Voyons maintenant quels ont été les descendants de Léonard II et de François II.

Le 24 juin 1606, Marie Dupin donnait un fils à Léonard; il fut baptisé à Saint-Pierre du Queyroix; François II en fut le parrain. Les registres de cette paroisse constatent aussi la naissance de deux enfants mâles de Léonard aux dates de 1608 et 1615 : François avait été parrain du dernier. Léonard II vivait encore en 1625 : il est inscrit au rôle des tailles de

(1) M. Ardant, *Les Limosin,* p. 17.
(2) *Idem,* p. 21.

cette année, mais rien n'a fait connaître exactement la date de sa mort [1]. Elle ne doit pas s'éloigner beaucoup de cette époque.

Quant à François II, il eut de Jeannette Cibot un fils, auquel on donna le nom de Jean. En 1646, il payait la moitié de la rente due aux prêtres communalistes de Saint-Michel [2]. Il cessa de vivre vers cette époque. En effet, les archives de Limoges ont conservé les quittances données à sa veuve et à son fils Jean de la moitié de la rente due pour les années 1635 à 1646, et sans doute arriérée, au prieuré de Saint-Gérald sur la maison de la rue des Pousses. Les livres du prieuré font mention d'une autre rente acquittée, pour les mêmes années, sur la maison de la rue Manigne. Les quittances sont données à Jeannette Cibot, veuve de François Limosin, et à Jean Limosin, grand vicaire de Saint-Martial [3]. Le fils de François II n'a donc pas été émailleur.

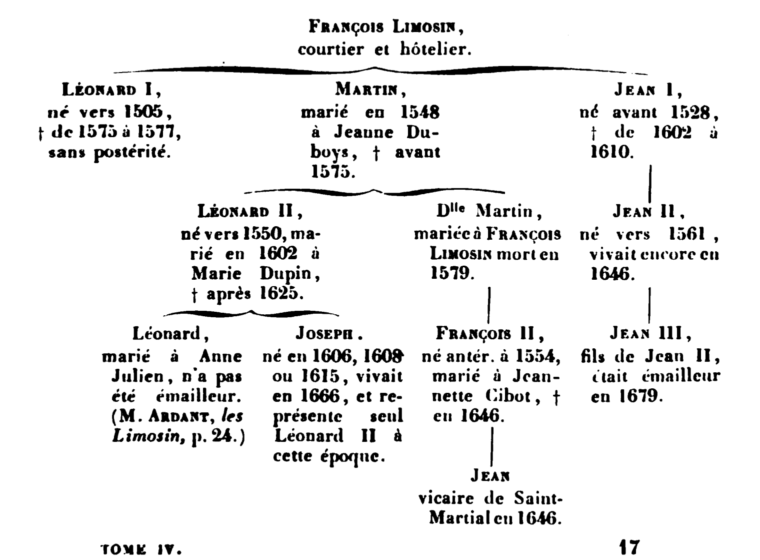
On trouve le nom de Joseph Limosin, le dernier de nos quatre émailleurs, sur un registre de la communauté des prêtres de Saint-Michel-des-Lions. La mention qui le concerne est ainsi conçue : « Joseph Limosin » et les héritiers de François Limosin sur la maison » de la grande rue Manigne (une de celles venant de » Léonard Ier) doivent rente, ainsi que ceux de Jehan » Limosin, gendre à Pinchaud ; doivent aussi aux » bayles de la confrérie de la Courtine, avant 1666... [4] » Ainsi, en 1666, nous retrouvons là tous les représentants des héritiers de Léonard premier du nom. Malgré

(1) M. Ardant, *Les Limosin*, p. 24.
(2) *Idem*, p. 16.
(3) *Idem*, p. 17 et 18.
(4) *Idem*, p. 24.

le partage que ceux-ci avaient fait entre eux des biens de la succession, ils pouvaient être personnellement débiteurs de la rente dont il est question dans le document. Il ne faut pas oublier qu'au moment du décès de Léonard I[er], les héritiers qui se partagèrent sa succession furent son frère Jean, premier du nom, Léonard II et François. François et Jean sont représentés par leurs héritiers dans le document de 1666; Joseph, qui était alors vivant, ne peut donc y être compris que comme représentant de Léonard II, dont il n'est pas fait mention. Il était certainement l'un des trois fils que celui-ci eut de Marie Dupin, et très-probablement l'un de ceux dont François II avait été le parrain [1].

Avant de faire connaître les œuvres de nos quatre émailleurs, Jean II, Léonard II, François II et Joseph, examinons si Jean et François premiers du nom

(1) On peut établir ainsi l'arbre généalogique de la famille Limosin :



ont été émailleurs. Jean Ier, dans les divers actes où il figure, n'est pas qualifié d'émailleur(1), et ce serait déjà une raison suffisante pour penser qu'il ne l'a pas été. Cependant M. Ardant a signalé une quantité d'œuvres qu'il lui attribue. Nous ne connaissons pas la plupart des émaux cités par M. Ardant, mais nous voyons par ceux que nous avons eus sous les yeux, que le patient archiviste est tombé dans d'étranges erreurs. Ainsi il attribue à Jean Ier les portraits de Henri II, prince de Condé, et de Charlotte de Montmorency, sa femme, qui appartenaient à la collection Debruge(2). Le mariage de Henri II de Condé est de mars 1609; or, on a vu que Jean Limosin Ier est mort de 1602 à 1610 au plus tard. Ces portraits sont au surplus empreints du style des émaux appartenant au commencement du dix-septième siècle ; ils ne peuvent avoir été peints que par Jean Limosin deuxième du nom. M. Ardant attribue encore à Jean Ier un coffret de la collection Debruge formé de dix plaques d'émail(3); mais ce coffret, qui porte la devise d'Anne d'Autriche, femme de Louis XIII, ne peut avoir été exécuté antérieurement à 1615, date du mariage de cette princesse avec le roi de France. Le monogramme IL qu'on lit sur ce coffret ne peut donc appartenir qu'à Jean II. Plus loin, M. Ardant, en énumérant les œuvres de ce Jean II,

(1) M. Ardant, *Les Limosin*, p. 4.

(2) Nos 778 et 779 de notre catalogue de la collection Debruge. Ces portraits appartiennent aujourd'hui à M. Sellières.

(3) No 774 de notre catalogue de la collection Debruge. Ce coffret était passé dans la collection du prince Soltykoff (no 352 du cat. de 1861); il a été exposé en 1862 dans le Musée Kensington comme appartenant à M. T. M. Whitehead (no 1865 du catalogue déjà cité de ce Musée).

signale comme de lui un coffret de la collection du prince Soltykoff, orné du chiffre d'Anne d'Autriche [1]; or ce coffret n'est autre que celui de la collection Debruge qu'il avait déjà attribué à Jean Ier. Ce frère de Léonard Ier est né antérieurement à 1528; au moment où il était en âge de commencer à travailler, le peintre émailleur du roi de France était dans toute la force de son talent et au plus haut point de sa renommée. Si Jean avait été voué à la carrière artistique, il aurait certainement travaillé dans l'atelier de son frère, et quand il aurait été en état de produire des œuvres personnelles, elles auraient été empreintes du style de son maître. Après la mort de celui-ci, il aurait certainement signé ses pièces d'émaillerie soit de son nom, soit de son monogramme, suivant l'usage. Mais on ne trouve aucun émail signé du nom de Jean Limosin ou du monogramme IL, qui ne soit empreint (sauf un seul, dont nous parlerons plus loin) du style qui dominait au commencement du dix-septième siècle. Le partage des biens de Léonard Ier est encore une preuve que Jean n'était pas émailleur. S'il l'avait été, il aurait tenu à conserver les deux maisons de Limoges où Léonard Ier avait son atelier d'émaillerie; au lieu de cela, ces maisons sont abandonnées à ses neveux, Léonard deuxième du nom, qui était émailleur, et François; et il reçoit pour sa part un domaine de campagne, la métairie de la Brugère. Il est à croire que Jean avait continué l'industrie de son père, et qu'il était comme lui hôtelier et courtier.

Quant à François, beau-frère de Léonard II, la

(1) M. Ardant, *Les Limosin*, p. 8 et 12.

question de savoir s'il a été émailleur est douteuse. Il y avait dans la collection de M. Didier-Petit un émail représentant la Sainte Trinité, signé FL et daté de 1582[1]. Cet émail, dont l'exécution était grossière, était attribué par M. Didier-Petit à un François Laurent. D'ailleurs, d'après les recherches de M. Ardant, François, beau-frère de Léonard II, serait mort en 1579. On ne saurait en aucun cas lui attribuer ce tableau. Ne serait-ce pas plutôt une pièce de la jeunesse et l'un des premiers essais de François Limosin, deuxième du nom, qui cinquante ans après signait, comme on le verra plus loin, un émail avec la date de 1633? Il est possible que dans son association avec son beau-frère Léonard II, François Limosin Ier n'ait été occupé, comme Martin dans son association avec Léonard Ier, que de la partie matérielle de l'art. Nous ne pouvons donc considérer comme peintres émailleurs dans la famille Limosin, après Léonard Ier, que Jean II, Léonard II, neveux de Léonard Ier, François II et Joseph, ses arrière-neveux. Les trois premiers étaient contemporains et, à quelques années près, du même âge. Disons quelques mots de chacun d'eux.

Léonard II, qui doit être né vers 1550, est le plus âgé. Il a pu travailler, étant jeune, dans l'atelier de son oncle, mais au moment où celui-ci, qui avait atteint la vieillesse, ne produisait plus que des pièces inférieures. Toujours est-il qu'il n'a pas suivi la manière de son oncle. On connaît peu de pièces qu'il ait signées soit de son nom, soit de son monogramme. La collection de M. Sou-

[1] *Catalogue de la coll. d'objets d'art de M. Didier-Petit;* Lyon, 1843, n° 13.

lages possédait une plaque de miroir de forme octogone, au centre de laquelle l'artiste a représenté Jupiter et Calisto ; on y voit sur les bords, au milieu d'un semis de fleurs, des têtes d'Amours, des tritons et des animaux. Au bas de la composition principale est la signature entière L. LIMOSIN, semblable à celle qu'il a apposée sur un plan fait par lui et daté de 1614, qui existe dans les archives de Limoges. Cet émail est passé, si nous ne nous trompons, dans le Musée britannique[1]. On lit son monogramme LL sur une salière à six pans, qui appartient à la collection de M. Saint-Seine[2]. Le Musée de Limoges possède une pièce plus importante, également signée de son monogramme; c'est une plaque de 25 centimètres de hauteur sur 35 de largeur, représentant saint Martial, évêque de Limoges, assis sur son trône épiscopal, et, devant lui, les notables de Limoges, en tête desquels est M. de Verthamont, qui fut consul de la ville en 1623[3]. On peut donc donner cette date à l'émail du Musée de Limoges.

Léonard II n'est pas un dessinateur très-correct; son coloris est chaud; il fait grand usage de paillons aux couleurs éclatantes qu'il rehausse de rinceaux d'or. Dans les ouvrages de petite proportion, ses figures ont le caractère anguleux de celles de Susanne de Court et sont encore moins bien dessinées. Ses fonds sont noirs ou bleu-noir, et ordinairement semés d'étoiles d'or; c'est

(1) M. DE LABORDE a donné le *fac-simile* de cette signature dans sa *Notice des émaux du Louvre*, p. 298.

(2) Cette salière provient de la collection Debruge (n° 780 de notre catalogue). Elle était passée dans celle du prince Soltykoff (n° 512 du catalogue de 1861).

(3) M. ARDANT, *Les Limosin*, p. 22.

la manière brillantée devenue généralement en vogue depuis la fin du règne de Henri III.

Les émaux de Jean Limosin sont en beaucoup plus grand nombre. Sa signature complète est IEHAN LIMOSIN, et son monogramme IL. Né vers 1561, il avait quatorze ou quinze ans à la mort de son oncle Léonard Ier : il n'a donc pu travailler sous ce bon peintre émailleur que dans son enfance, et lorsque celui-ci ne produisait plus que des œuvres médiocres. Nous pouvons citer quelques bons émaux de Jean. De tous ceux que nous connaissons, celui dont la date paraît être la plus ancienne est un portrait de la collection de M. Germeau, de Limoges, représentant Bardou de Brun, qui, après avoir étudié le droit à Toulouse, vint s'établir à Limoges, où il créa plusieurs confréries de pénitents. L'âge du personnage, écrit en latin au-dessus de la tête, donnerait à l'œuvre la date de 1597[1]. Ce portrait est traité dans le style de Léonard premier. Les autres œuvres que nous allons signaler comme les meilleures que Jean Limosin ait faites, sont dans la manière du commencement du dix-septième siècle. On trouve : 1° au Louvre, un grand plat ovale, signé de ses noms, dans le fond duquel il a représenté Esther aux pieds d'Assuérus, deux autres plats de même forme, une salière sur laquelle on voit Apollon et les Sciences, une petite écuelle[2] et deux plaques, signées de son monogramme, provenant de la collection Sauvageot[3], représentant,

(1) M. Ardant, *Les Limosin*, p. 9. Ce portrait a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, n° 2494 du catalogue de ce Musée.

(2) Nos actuels 382, 386, 387, 400 et 389; nos 432 à 436 de la *Notice* de M. de Laborde.

(3) Nos actuels 392 et 383; nos 1161 et 1162 du catalogue de M. Sauzay.

l'une l'Amour divin terrassant l'Amour profane, l'autre un vieillard assis; 2° dans le Musée de Darmstadt, un très-beau plat où il a peint un empereur chassant le cerf; 3° dans la collection de M. James de Rothschild, un plat ovale signé de ses noms, où il a représenté saint Jean prêchant dans le désert (1); 4° dans la collection de M. Alphonse de Rothschild, un plat ovale, également signé de ses noms, où l'on voit sur le fond une chasse au cerf (2); 5° dans celle de M. Basilewski, un plat signé de ses noms : dans le fond est une chasse au sanglier (3); 6° dans celle de M. Sellières, les deux portraits de Henri II, prince de Condé, et de Charlotte de Montmorency, sa femme, que nous avons déjà cités; 7° dans celle de M. Whitehead, en Angleterre, le beau coffret exécuté pour Anne d'Autriche, reine de France, dont nous avons déjà parlé; 8° au Musée de Cluny, une plaque d'émail représentant le Christ en croix (4); 9° dans la collection de M. d'Yvon, une très-belle aiguière accompagnée de son bassin, où l'on voit tout à la fois des sujets de la Bible et des personnages mythologiques : le bassin est signé de ses noms, l'aiguière de son monogramme; 10° une double girouette, jadis placée sur la tête du coq qui terminait le clocher de l'église du monastère de Solignac : elles sont en forme d'écusson. L'artiste y a reproduit les armoiries de l'un des abbés commendataires de

(1) Ce plat a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, et est compris sous le n° 2496 dans le catalogue déjà cité de ce Musée.

(2) Cet émail a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif (n° 2497 du catalogue).

(3) Ce plat a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif (n° 2498 du catalogue).

(4) N° 1044 du catalogue de 1861.

ce monastère, le baron de Blagnac, évêque de Gap. Le monogramme IL, dont les deux lettres sont séparées par une fleur de lis, se voit au-dessous de l'écusson. Au revers, on lit : JEHAN LIMOSIN, ESMAILLEUR DU ROY, 1619[1]. On croit reconnaître par là que Jean avait succédé au titre d'émailleur du roi qu'avait possédé son oncle, Léonard Ier. Il avait certainement succédé à son activité, car les émaux signés de son monogramme sont très-nombreux et répandus dans toutes les collections.

Toutes les œuvres de Jean Limosin sont exécutées en émaux de couleur. Son dessin ne manque pas absolument de correction; il sait, au moyen de la pointe, donner de la précision à son modelé et aux plis des vêtements; les carnations de ses figures, modelées par un pointillé léger en bistre, sont généralement trop blanches; ses fonds ont pour couleur dominante le vert; dans les vêtements et dans les accessoires, il abuse à l'excès du paillon et des rehauts d'or. On peut le considérer, après Susanne de Court, comme le principal promoteur de la manière brillantée qui succéda au beau style et aux vigoureuses grisailles qui avaient fait la réputation de l'école de Limoges.

Le nom de François Limosin est resté longtemps caché sous le monogramme FL dont sont signées plusieurs plaques du Musée du Louvre[2]. L'une de ces plaques porte la date de 1633[3]. M. de Laborde, dans sa *Notice des émaux du Louvre* de 1853, n'avait sur cet anonyme d'autre renseignement que ses œuvres. Depuis,

(1) M. ARDANT, *Les Limosin*, p. 12.

(2) N^os^ actuels 393 et 395; n°s 447 et 449 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(3) N° actuel 393; n° 447 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

la collection de M. d'Espaulart, du Mans, vendue en 1857, a fait connaître un très-beau plat ovale, représentant Phaéton demandant à sa mère Clymène s'il est bien le fils d'Apollon. Cet émail, exécuté en couleurs, avec emploi de paillon, est d'un très-grand éclat. Il est signé FRANÇOIS LIMOSIN [1]. Cette signature complète et les recherches de M. Ardant ont classé François Limosin, deuxième du nom, et ont permis de lui attribuer plusieurs œuvres sans signature [2]. Nous pouvons encore indiquer une pièce signée de cet émailleur. C'est un coffret de la collection de M. Alphonse de Rothschild [3], composé de six plaques où sont représentés des sujets de la fable : deux des plaques sont signées du monogramme FL, et les quatre autres FRANÇOIS LIMOSIN, 1633.

Les ouvrages de cet émailleur sont tous exécutés, comme ceux de Léonard II et de Jean, en émaux de couleur. Il ne se met pas en frais d'imagination, et il emprunte ses sujets à Étienne de Laune et à Virgilius Solis. Son dessin est assez correct. Les carnations de ses figures sont très-montées de ton. Il fait, comme ses contemporains, abus du paillon et des rehauts d'or.

Joseph, le dernier de nos quatre émailleurs de la famille Limosin, a travaillé postérieurement à Léonard II, à Jean et à François. Comme on l'a vu plus haut, il n'est peut-être né qu'en 1615, et, de tous les émailleurs de la famille Limosin, il est le seul qui vécut en 1666. On

(1) *Catalogue de la précieuse collection d'objets d'art de M. d'Espaulart, du Mans;* Paris, 1857, n° 4.

(2) Au Louvre, les n° actuels 394, 396 à 398; n° 448, 450 à 452 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(3) Ce coffret, exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, est compris sous le n° 2507 dans le catalogue de ce Musée.

s'aperçoit facilement, à son style, qu'il travaillait à une époque où avait surgi un nouveau genre d'émaillerie que l'orfévre Jean Toutin avait mis en vogue. Sans abandonner le système d'émaillerie de ses parents, il donne à ses figures, ainsi que le dit M. de Laborde, des chairs modelées par un travail de pointillé et de hachures, comme dans les émaux de Toutin et de Petitot. Du reste, il a plus de finesse dans la touche et plus de netteté dans le dessin que son père Léonard II et ses cousins Jean et François. Le Musée du Louvre possède une salière à six pans, sur laquelle il a représenté Minerve et les Sciences. Elle est signée : IOSEPH LIMOSIN FECI(t) [1]. Ses œuvres sont rares. Il est vrai qu'elles peuvent se confondre avec celles de Jean, s'il en a signé du monogramme IL.

Pour terminer ce qui a rapport à la famille Limosin, nous devons encore citer deux émailleurs de ce nom. M. Didier-Petit signale un Bernhart Limosin comme ayant un plat au Musée de Dresde [2] : nous ne nous rappelons pas avoir vu cette pièce dans le Grüne Gewölbe. Enfin M. Ardant a trouvé dans les archives de Limoges qu'un Jean Limosin, émailleur, payait en 1679 des cens et rentes sur la terre du Puy-Ponchet, qui avait appartenu à Jean deuxième du nom. D'après cela, il regardait celui-ci comme le père de ce Jean III [3]. Aucune œuvre de Jean III n'est connue.

(1) N° actuel 399; n° 437 de la *Notice* de M. DE LABORDE.

(2) *Notices sur le crucifix et sur les émailleurs de Limoges;* Lyon, 1843, p. XXVI.

(3) *Les Limosin*, p. 16.

XIX.

LES PONCET et quelques émailleurs du temps de Louis XIII.

H. Poncet a été contemporain de Jean, de Léonard II et de François Limosin. Quelques actes des archives de Limoges ont fait présumer à M. Ardant qu'il était fils d'un Philippe Poncet qui mourut en 1596. Il a peint un saint Ignace de Loyola avec la tête auréolée d'un nimbe, ce qui constate que l'émail ne peut être antérieur à 1622, date de la canonisation du célèbre fondateur de la Société de Jésus. Ce portrait, en émaux de couleur, est signé au revers H. PONCET[1]. Poncet n'avait pas abandonné la grisaille. Il a exécuté de cette façon une suite des douze Césars, signée d'un H et d'un P liés ensemble, qui appartenait à la collection Debruge[2], et une plaque représentant le Repentir de saint Pierre, également signée de ce monogramme[3]. Le dessin de Poncet est lourd; ses grisailles sont dures et sombres, mais elles ne manquent pas d'effet. H. Poncet eut pour fils un Philippe Poncet, qui fut émailleur comme son père. Les archives de Limoges conservent un plan fait par lui et daté de 1653. On ne connaît aucun de ses émaux[4].

Les recherches de M. Ardant ont encore révélé les noms de quelques émailleurs du commencement du dix-septième siècle, dont les œuvres sont rares ou inconnues :

(1) Cet émail, qui appartenait à la collection de M. Le Carpentier, a été exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif, n° 2633 du catalogue déjà cité.

(2) N° 781 de notre catalogue.

(3) Cette plaque a été exposée dans le Musée rétrospectif, et est inscrite au catalogue sous le n° 2631.

(4) M. ARDANT, *Les Poncet émailleurs;* Limoges, 1863.

Joseph Reymond, qui a peint en 1609 un émail pour M. de Verthamont, consul de Limoges; Jean Reymond, son parent, qui fut nommé en 1599 tuteur des enfants de Martial Reymond dont nous avons parlé; Bonnin et Terrasson en 1624 et 1635, et Vergnaud en 1627.

XX.

LES NOUAILHER.

Après le règne de Louis XIII, la famille des Noylier, dont le nom s'est transformé en celui de Nouailher, et celle des Laudin, se chargent presque seules de fournir des peintres émailleurs.

Jacques Nouailher, né en 1605, exerçait l'émaillerie dans la première moitié du règne de Louis XIV. Il essaya d'un nouveau mode d'employer l'émail, qui consistait à modeler en relief sur le cuivre, avec une pâte d'émail blanc, des figures, des fruits, des ornements, qui recevaient ensuite leur coloration de couleurs vitrifiables. On rencontre dans les collections un assez grand nombre de tasses et de soucoupes décorées de cette manière. La plus belle des productions de cet artiste est une plaque d'émail conservée au Musée du Louvre, sur laquelle il a reproduit en reliefs d'émail l'Adoration des bergers, d'après le tableau de Van Achen gravé par Sadeler[1].

Pierre Nouailher est né en 1657. On a des œuvres signées de lui avec les dates de 1686 et 1717. D'Agincourt, qui, dans son *Histoire de l'art,* n'a pas trouvé un mot à dire des Léonard, des Reymond, des Courteys, des Pape, des Pénicaud, a cité Pierre Nouailher. C'est

(1) N° actuel 437; n° 461 de la *Notice des émaux du Louvre* de M. de Laborde.

sans doute à la correction habituelle de son dessin que notre artiste a dû cet honneur. D'Agincourt se préoccupait plus du mérite du dessin que de l'exécution de la peinture en émail. Sous ce rapport, les émailleurs limousins à la fin du dix-septième siècle ont précipité l'ère de la décadence de cette école de Limoges qui avait jeté tant d'éclat. Sous l'influence sans doute des procédés que Toutin avait mis au jour à la fin du règne de Louis XIII, et dont nous parlerons plus loin, ils renoncent en partie à ceux de leurs devanciers et cherchent à n'obtenir d'effets que par le pinceau; l'emploi du paillon et d'une foule de ressources dont usaient les émailleurs du seizième siècle est abandonné; la correction du dessin est obtenue aux dépens du coloris, qui devient froid et sans transparence. Cependant quelques émailleurs limousins de la fin du règne de Louis XIV produisirent encore des œuvres qui jouissent d'une certaine réputation.

Un certain nombre des émaux de Pierre Nouailher montrent que cet artiste pouvait, tout en soignant son dessin, obtenir un coloris vigoureux. Il signait des initiales P. N., et au revers des plaques il mettait son nom et son adresse à Limoges.

Jean-Baptiste Nouailher naquit en 1752 et n'est mort qu'en 1804 [1]. On peut donc le regarder comme représentant le dernier l'école de Limoges ou plutôt l'époque de la décadence de cette école. Il peignait sur émail noir. A l'imitation de Jacques Nouailher, il décorait ses compositions d'ornements en reliefs d'émail. Son dessin est lourd et sec, et ses couleurs criardes. Ses émaux sont ordinairement signés J. B. N. On trouve

(1) M. Ardant, *Émailleurs de Limoges;* Isle, 1855, p. 100.

quelquefois sa signature en toutes lettres sur le contre émail. On a encore signalé un émail des plus médiocres signé BERNART NOUAILHER.

XXI.
LES LAUDIN.

La famille des Laudin a été très-nombreuse, et beaucoup de ses membres ont émaillé.

Noël Laudin l'aîné, né en 1586, n'est mort qu'en 1681. M. Texier cite les cartons d'autel conservés à l'église cathédrale de Limoges, comme étant l'une de ses plus remarquables productions. Nous avons vu, au Grüne Gewölbe de Dresde, un émail colorié représentant un combat de cavalerie, qu'on doit regarder comme son chef-d'œuvre. Cet émail est d'une telle pureté de dessin et d'une finesse de coloris si parfaite qu'on le croirait peint sur or et sorti de l'école de Toutin. Nous avons vu également dans la collection de M. d'Espaulart, du Mans, un coffret composé de cinq plaques, dont la peinture est vraiment remarquable : la plaque du couvercle représente le Sacrifice d'Iphigénie [1]. Un émail qui était conservé dans la collection Debruge, représentant l'Assomption de la Vierge, peint en émaux de couleur [2], donnait une idée satisfaisante du talent de Noël Laudin; mais, à côté de cette production, la même collection possédait six soucoupes [3], qui montraient à quel point le besoin de fournir des objets de pacotille avait fait dégénérer l'art de l'émaillerie à Li-

(1) *Catalogue de la collection de M. d'Espaulart, du Mans;* Paris, 1857, nº 29.

(2) Nº 785 de notre catalogue déjà cité.

(3) Nºs 786 et 787 du catalogue.

moges. Les sujets sont peints de très-légères couleurs à peine ombrées, sur un fond blanc ; on dirait d'une image enluminée, et jamais, sans la signature, on n'aurait pu supposer que la même main avait produit l'Assomption de la Vierge et les tristes coloriages de ces soucoupes. Il est à croire que tout en peignant lui-même des œuvres de choix, Noël Laudin avait un atelier où des ouvriers fabriquaient à la douzaine des ustensiles domestiques. Cette spéculation pouvait être avantageuse, mais Noël Laudin, dans l'intérêt de sa réputation, n'aurait pas dû signer des œuvres indignes de lui. Le dessin de Noël Laudin est froid ; il se fait remarquer par la surface très-lisse de ses émaux et le ton laiteux des blancs dans ses grisailles. Il a signé quelques émaux N. Laudin l'aîné ; le plus souvent, il n'y a inscrit que ses initiales N. L. liées ensemble, le dernier jambage de l'N se confondant avec le trait vertical de l'L [1].

Les archives de Limoges ont fait connaître un Jacques Laudin, né en 1627 et mort en 1696. Il doit être l'auteur de deux émaux en grisaille de la collection du Louvre [2] datés de 1693, et signés : I. LAUDIN EMAILLIEUR A LIMOGES. Ces peintures, imitées de Jules Romain, sont d'un bon dessin.

Jean Laudin, né en 1616, est mort en 1688 [3]. Il signait Jean ou I. Laudin, et le plus ordinairement de son monogramme I. L. C'est un peintre émailleur des plus féconds. Cet artiste a surtout peint en grisaille. Parmi ses peintures en émaux de couleur, l'une des meilleures est au Musée de Dijon [4]. Il y a repré-

(1) M. Ardant, *Émailleurs de Limoges*, Isle, 1855, p. 150.
(2) Nos actuels 658 et 659 ; nos 474 et 475 de la *Notice* de M. de Laborde.
(3) M. Ardant, *Émailleurs de Limoges*, 1855, p. 152.
(4) *Notice des objets d'art du Musée de Dijon ;* Dijon, 1842, no 823.

senté saint Martin partageant son manteau avec un pauvre. On y trouve un excellent portrait du donateur; c'est un ecclésiastique à genoux près de saint Martin. Le dessin de J. Laudin a de la précision dans les contours. Il posait les blancs de ses grisailles en différentes épaisseurs sur un fond d'émail d'un très-beau noir, ce qui produit des effets tranchés. Il avait complétement renoncé au paillon et aux rehauts d'or. Sa manière a été influencée par le voisinage des émaux de Jean Toutin.

On cite encore parmi les émailleurs de la famille Laudin : Nicolas Laudin, né en 1628, décédé en 1698; un autre Nicolas Laudin, né en 1697 et mort à l'âge de cinquante-deux ans : il était peintre, et il n'a fait que peu d'émaux; le Musée de Limoges possède de lui une Décollation de saint Jean; Valérie Laudin, née en 1622, décédée en 1682, et ses frères Jacques II et Noël II, qui sont morts en 1727 et 1729; enfin Joseph Laudin, mort en 1727, qui a laissé quelques bons émaux [1]. Tous ces Laudin travaillaient tous à peu près dans la même manière, avec plus ou moins de talent. Le Musée du Louvre possède beaucoup de productions des Laudin.

XXII.

Quelques émailleurs du temps de Louis XIV et de Louis XV.

Les archives de Limoges ont encore fourni les noms d'un certain nombre d'émailleurs; mais leurs ouvrages sont généralement inconnus : Jean et François Guibert, en 1655; Poivelé, en 1694; Chousy; Lydon et Martinière, dont le Louvre conserve un émail, la bataille de Fontenoy, qui est signé de son nom, avec la date

[1] M. Ardant, *Les Émailleurs de Limoges*, p. 152 et suiv.

de 1748 [1]. Nous devons ajouter à ces noms celui de L. de Sandrart, qui a signé, avec la date de 1710, un émail conservé dans la Kunstkammer de Berlin, représentant la Nativité du Christ. Cette peinture est traitée dans le style des émaux du seizième siècle. A Berlin, on veut que cet artiste soit Allemand. Française ou allemande, il est certain que la peinture de la Kunstkammer est un essai de l'artiste, qui n'a peut-être pas produit d'autres émaux.

Après le règne de Louis XIV, l'école de Limoges était tombée dans une décadence absolue. Les descendants des premiers Nouailher ne furent que des ouvriers ignorants, qui connaissaient à peine les éléments du dessin. On cite cependant un portrait de Turgot, qui n'est pas sans mérite, peint en 1770 par un Nouailher. En général, un trait incertain et fortement accusé, obtenu en décalquant des gravures, et un coloriage grossier, caractérisent la plupart des œuvres de la dernière époque de l'art limousin.

§ V.

PROCÉDÉS D'ÉMAILLERIE DE JEAN TOUTIN.

I.

En quoi consiste l'invention attribuee à TOUTIN.

La décadence de l'école de Limoges, vers la fin du règne de Louis XIII, doit être attribuée en grande partie au développement que reçut alors un nouveau mode d'application de l'émail, dont il nous reste à parler. En 1632, un orfévre de Châteaudun, Jean Toutin, qui était fort habile dans l'art d'employer les émaux trans-

(1) N° 124 du Mus. des Souv.; n° 560 de la *Notice* de M. de Laborde.

lucides, parvint à trouver une gamme de couleurs vitrifiables opaques qui, étendues sur un fond d'émail blanc ou très-légèrement coloré, auquel une plaque d'or servait d'excipient, se parfondaient au feu sans s'altérer. A l'aide de ces couleurs opaques, il n'était plus nécessaire, pour obtenir des ombres, de recourir à l'enduit d'émail noir ou fortement coloré sur lequel les émailleurs limousins établissaient le dessin des sujets. Les couleurs de Toutin étaient appliquées sur le fond d'émail, comme les couleurs à l'eau sur le vélin et sur l'ivoire dans la peinture en miniature. Par ce procédé, la peinture en émail se transforma en peinture sur émail.

On a eu tort cependant de regarder Toutin comme l'inventeur de la peinture en couleurs vitrifiables sur fond d'émail. On a vu que Léonard avait essayé plusieurs fois de peindre sur fond d'émail blanc, avec des couleurs d'émail, mais les émaux colorés des peintres limousins se prêtaient peu à ce genre de travail. Sous leur pinceau, les œuvres de cette manière ont l'aspect d'une peinture légère sur faïence, qui est loin de valoir le chaud coloris résultant des procédés ordinaires de l'école de Limoges au seizième siècle; aussi Léonard eut-il peu d'imitateurs, et lui-même ne fit qu'un petit nombre d'ouvrages de cette sorte. La découverte de Toutin consiste donc uniquement dans la préparation des diverses couleurs opaques et dans l'emploi de l'or pour excipient du fond léger d'émail sur lequel il peignait. Toutin appliqua ses procédés à la peinture des portraits en miniature, et il s'associa pour cela à Isaac Gribelin, peintre de portraits au pastel, qui jouissait d'une réputation méritée.

II.

Artistes, elèves ou imitateurs de Toutin, PETITOT, BORDIER et autres.

Bientôt Toutin et son associé communiquèrent leurs procédés à d'autres artistes et eurent un grand nombre d'élèves. Le premier qui se distingua fut Dubié, orfévre, auquel le Roi, à cause de son talent, avait donné un logement au Louvre. Morlière, d'Orléans, qui travaillait à Blois, se mit à peindre des bagues et des boîtes de montre, qui devinrent fort en vogue. Il eut pour élève Robert Vauquer, de Blois (†1670), habile dessinateur, qui surpassa son maître par la beauté de son coloris. Pierre Chartier, aussi de Blois, peignait les fleurs avec succès.

L'artiste qui brilla par-dessus tous les autres dans ce nouveau genre de peinture fut Petitot, né à Genève en 1607. Destiné à l'état de joaillier, il travaillait dans l'atelier de Bordier, où il était principalement chargé de préparer les émaux. Il sut leur donner des couleurs si éclatantes, que Bordier lui conseilla de se livrer exclusivement à la peinture en émail. Ces deux artistes associèrent leurs talents ; ils se rendirent en Italie, et là, tout en s'appliquant au dessin, ils fréquentèrent les plus habiles chimistes de ce pays et en reçurent d'utiles leçons pour la préparation des couleurs d'émail. Étant allés s'établir en Angleterre, ils prirent aussi des conseils de Mayerne, habile chimiste et premier médecin de Charles Ier. Ce monarque les prit en affection et leur fit exécuter de nombreux travaux. Dans cette association des deux artistes chacun avait sa tâche : Petitot peignait les figures et les carnations, Bordier les cheveux, les draperies et les fonds. A la mort de Charles Ier, en 1649,

ils vinrent en France, où Louis XIV leur fit un grand accueil. Tous les personnages célèbres de l'époque voulurent avoir leur portrait peint par eux. On peut voir, au Louvre, dans l'une des salles consacrées à l'exposition des dessins, un cadre renfermant un grand nombre de portraits dus à l'habile pinceau de ces artistes. A la révocation de l'édit de Nantes, Petitot, qui appartenait à la religion réformée, voulut quitter la France et se retira à Genève, où il mourut en 1691. Bordier était mort l'année précédente.

Un grand nombre d'artistes français se livrèrent à ce genre de peinture en émail. Il serait beaucoup trop long de les nommer tous, et il suffira de faire connaître les plus fameux : Prieur, dont le nom nous est révélé par sa signature sur un beau portrait conservé à la Kunstkammer de Berlin, portant la date de 1645 ; Louis Du Guerrier, mort en 1659 ; Louis de Châtillon, qui travaillait à la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence : il mourut en 1734 ; Charles Boit, Suédois de naissance, élu, en 1717, membre de l'Académie de peinture ; J. Leblanc, dont le Musée du Louvre conserve un émail assez grand, daté de 1718 ; Jacques-Philippe Ferrand, mort en 1732 ; enfin Rouquet, Liotard et Durand, qui travaillaient vers 1750 et s'efforçaient de soutenir la peinture en émail, déjà presque abandonnée.

Parmi les artistes étrangers qui cultivèrent ce genre, nous citerons comme les plus célèbres Touron et mademoiselle Terroux, de Genève, élèves de Petitot ; Georg Strauch, de Nuremberg, dont la Kunstkammer de Berlin possède un bel émail représentant la Paix qui embrasse la Justice ; Georg Friedrich Dinglinger, peintre d'Auguste

le Fort, électeur de Saxe, qui s'était formé en France; Blesendorf, mort en 1706, qui le premier peignit sur émail à Berlin, et dont la Kunstkammer conserve un beau portrait de la reine Charlotte; les deux frères Peter et Amicus Huault, qui travaillaient à Berlin sous le règne de Frédéric Ier: la Kunstkammer possède de ces artistes la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre, d'après le tableau de Lebrun; leur nom tout français et le sujet de leur émail semblent annoncer qu'ils appartenaient à la France; Ismaël Mengs, mort en 1764, père du célèbre Raphaël Mengs, qui lui-même a peint quelques émaux: une Madone et un Ecce Homo de sa main se trouvent au Grüne Gewölbe de Dresde; enfin Zing et Meytens, Suédois, morts en 1770.

III.

Abandon de l'émaillerie; restauration de cet art.

La peinture en émail, réduite, dans le système de Toutin, à ne produire que des miniatures, et ne pouvant s'appliquer qu'à des œuvres de petite proportion, ne devait pas fournir une longue carrière. Vers le milieu du dernier siècle, elle était presque abandonnée. Cependant quelques artistes isolés se livrèrent encore avec succès à ce genre de peinture. Louis XVI chercha à le faire revivre en chargeant, en 1785, Weiller, l'un des meilleurs émailleurs de cette époque, de peindre les portraits de plusieurs hommes célèbres, qui furent exposés au Louvre en 1787. Sous le premier Empire et sous la Restauration, quelques artistes se sont encore occupés de la peinture en émail sur or; mais à notre époque, où l'on veut par-dessus tout des jouissances qui ne se fassent

pas attendre et qui soient peu coûteuses, ce genre de peinture ne peut avoir un grand succès. Ce n'était qu'en donnant à la peinture en émail une plus large direction que l'on pouvait parvenir à réveiller cet art tout français.

La manufacture de Sèvres a compris cette vérité et réalisé les espérances des amateurs de l'art de l'émaillerie. Les magnifiques émaux sur cuivre dus au talent de MM. Diéterle, A. Schill, P. Avisse, Apoil, Gobert et Meyer, qu'elle a présentés à l'admiration du public européen lors de l'exposition universelle de l'industrie et des beaux-arts, peuvent rivaliser avec ce que Limoges a produit de plus beau. Les grandes figures émaillées sur fer de M. Apoil laissent bien loin derrière elles les émaux faits par Pierre Courteys pour le château de Madrid. MM. Alfred Meyer et Charles Lepec ont encore exposé, en 1866, de bons émaux dans le style de la meilleure époque de l'école de Limoges.

§ VI.

ÉMAUX PEINTS ITALIENS.

En retraçant l'historique des émaux peints, nous avons établi que l'Italie ne pouvait s'attribuer l'invention de la peinture en émail [1]; mais lorsque Limoges eut inventé ce nouveau genre de peinture et que les beaux émaux de Monvaerni et de Nardon Pénicaud eurent pénétré en Italie, à l'époque de Louis XII, quelques artistes italiens essayèrent de cette nouvelle manière de peindre. Cette tentative fut faite plutôt par curiosité et par caprice que pour arriver à un résultat et à une pro-

(1) Voyez plus haut p. 47.

duction continue. Malgré les recherches qui ont été faites en Italie, on n'a pu arriver qu'à recueillir quelques œuvres isolées, n'ayant entre elles aucune connexité. Il n'y a donc pas eu d'artiste italien qui se soit livré d'une manière suivie à ce genre de travail. Dans un excellent article sur les artistes milanais[1], M. Piot a cité Daniel Arcioni comme ayant peint un émail, et il s'est appuyé sur un passage de l'ouvrage de Ambrogio Leone *De nobilitate rerum*. M. Piot s'est trompé. En se reportant au texte de cet ouvrage, il est facile de voir qu'Arcioni, de même que Caradosso, son contemporain, ne faisait que des émaux de basse-taille. En effet, le chapitre où il est question de cet artiste et de ses émaux est intitulé *De ingenio et materia sculpture et quod picturam superat, enumeratis ejus generibus*. Il ne s'agit donc pas, dans ce chapitre, de vanter un genre de peinture, mais bien au contraire de prouver que la sculpture est supérieure à la peinture et de faire connaître les différentes parties de la sculpture. Arcioli est mis en relief comme fort habile dans la sculpture ; « il excelle surtout, dit l'auteur, dans » ce genre de travail auquel on a récemment donné le » nom de nielle, et il ne brille pas moins en ce qui touche » à l'application du verre, ce que les fondeurs appellent » émail, neque aliter in eo splendet quod vitreum est, » ipsi vero fusores smaltum vocant[2]. » Les émaux qui se rattachent à la sculpture sont ceux auxquels on donnait le nom d'émaux de basse-taille, qui ne sont autres, en effet, qu'un léger bas-relief colorié par des émaux. Les émaux que faisait Arcioni n'étaient donc pas des

(1) *Le Cabinet de l'amateur,* nouvelle série, 1863, p. 47.

(2) Ambrosii Leonis *De nobilitate rerum dialogus,* cap. xli.

émaux peints. Considérés isolément, les rares émaux italiens sont véritablement, sous le rapport du dessin, des œuvres d'art. Ils sont, pour la plupart, de petite dimension et paraissent remonter au premier quart du seizième siècle. Ce qui établit que ces émaux ne sont que des essais individuels, c'est la diversité des procédés que les Italiens y ont employés : ils ont essayé de tout ; mais jamais ils ne réussirent à emprisonner leur émail blanc, toujours très-opaque et sans éclat, sous la glaçure qui fond le tout dans un harmonieux ensemble. Le Louvre possède deux Paix et une enseigne enrichies de peintures en émail qui doivent appartenir à l'Italie [1]. Un des plus jolis émaux italiens est une petite plaque de la collection de M. Gatteaux, qui a été exposée, en 1865, dans le Musée rétrospectif [2]. On y voit la Vierge assise et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus ; à sa droite est saint François et à sa gauche saint Sébastien. La composition est inspirée de quelque maître italien du quinzième siècle. Nous devons signaler encore une belle pièce appartenant à la collection de M. Magniac, exécutée en émaux de couleur sur fond noir, qui a été exposée dans le Musée Kensington en 1862 [3] ; c'est une plaque, de près de 37 centimètres de hauteur sur 29 de largeur, où l'on voit la scène de la Crucifixion. Le coloris de cette grande composition n'a pas parfaitement réussi : quelques couleurs sont sales et très-pâles ; les carnations, d'un ton rouge, sont ombrées de brun. Elle est signée JOANE AMBROSIO DE LANDRIANO. Landriano est une petite ville de la Lombardie.

(1) Nos 198 à 200 de la *Notice* actuelle, et n°79 du Musée des Souverains.

(2) N° 2370 du catalogue déjà cité de ce Musée. Cette plaque est reproduite dans la *Gazette des beaux-arts*, t. XX, p. 60.

(3) N° 4808 du catalogue déjà cité de cette exposition.

Tous ces essais de peinture en émail paraissent avoir été faits dans le nord de l'Italie durant le premier quart du seizième siècle. Mais à cette époque la peinture à l'huile avait pris dans toute l'Italie un si brillant essor, qu'il n'est pas étonnant qu'aucun artiste ayant du talent n'ait persisté dans ses essais de peinture en émail ; les industriels restèrent donc seuls à se servir de ce splendide moyen d'ornementation. Ils en usèrent pour créer une orfévrerie d'un nouveau genre. Des bassins, des aiguières, des plateaux, des vases de formes élégantes, ornés de bossages et de godrons en spirale, furent exécutés par eux au marteau et recouverts d'émaux blancs, bleus, verts, puis rehaussés, au moyen de la roulette et de petits fers, d'étoiles, de fleurettes et de fougères d'or d'un style tout oriental. A l'exception de quelques armoiries qui portent dans leurs supports des figures d'hommes et d'animaux, on ne rencontre sur ces vases aucune peinture de figures ou de sujets; ces armoiries ne sont d'ailleurs peintes qu'en émaux ternes et assez mal posés.

L'honneur d'avoir fabriqué cette vaisselle émaillée a été attribué à Venise, bien que rien n'ait pu l'établir d'une manière positive. La date même de l'origine de cette fabrication est longtemps restée inconnue. Une espèce de ciboire de la collection de M. Gustave de Rothschild, exposé en 1865 dans le Musée rétrospectif[1], a enfin fourni une date. On lit en effet sur le pied cette inscription en or : DN̄S BERNARDINUS DE CARAMELLIS PLEBANUS FECIT FIERI DE ANNO MCCCCCII. Ainsi, dès les premières années du seizième siècle, on fabriquait en Italie cette vaisselle émaillée. Limoges, au treizième siècle, avait

(1) N° 2375 du catalogue déjà cité de ce Musée temporaire.

exécuté des vases destinés au culte et aux usages de la vie privée en émail incrusté, mais on ne saurait faire remonter beaucoup au delà du premier tiers du seizième les vases en émail peint. Ce serait donc à Venise qu'il faudrait attribuer la première idée de l'application d'une décoration en émail à des vases légers martelés en cuivre.

La vaisselle émaillée italienne, répandue en très-grande quantité dans les Musées et dans les collections particulières, ne peut d'ailleurs entrer en comparaison, sous le rapport de l'art, avec les vases de Limoges décorés de sujets et de figures en grisailles et en couleur.



antiquité. Les Égyptiens en faisaient usage. Elle était également en pratique dans l'ancien empire des Perses. La Bible, dans le livre d'Esther [1], constate que le palais d'Assuérus était enrichi d'un pavé de porphyre et de marbre blanc, qui était embelli de plusieurs figures avec une admirable variété. On croit que l'art de la mosaïque a été importé de la Perse en Assyrie, et de là dans les villes de l'Asie Mineure et en Grèce. Pline a cité Sosus comme le plus habile des artistes grecs dans l'exécution des mosaïques, lithostrota. « Il fit, dit-il, à Pergame » l'Asarotos œcos (maison non balayée) : on la nomme » ainsi parce qu'il avait représenté, en petits cubes teints » de différentes couleurs, les débris du repas qu'on a » coutume d'enlever avec le balai et qui semblent y » avoir été laissés. On y voit une colombe qui boit et » l'ombre portée de sa tête sur l'eau. D'autres s'épluchent » au soleil, sur le bord d'un canthare [2]. » Les mots dont se sert Pline : parvis tessellis tinctisque in varios colores, doivent faire supposer que la mosaïque de Sosus était composée non pas de pierres naturelles, mais de cubes de verre teints de différentes couleurs. C'est en effet aux Grecs que l'on a attribué l'invention des cubes de verre teintés dans la masse, qui remplacèrent avec avantage les pierres colorées par la nature.

Les mosaïques commencèrent à être en usage à Rome dès le temps de Sylla. Après avoir vaincu Marius le jeune, il fit faire de cette façon le pavé du temple de la Fortune à Préneste. Jusqu'à cette époque, la mosaïque n'avait été employée que pour la décoration des pavés

(1) Chap. I, verset 6.

(2) *Naturalis Historia;* lib. XXXVI, cap. LX.

dans les temples et dans les riches habitations, mais dans les derniers temps de la république, les mosaïques s'étendirent du sol sur les murs. M. Emilius Scaurus, beau-fils de Sylla, paraît être le premier qui ait fait exécuter, à Rome, des mosaïques de verre dans le fameux théâtre dont Pline a donné la description [1]. Le goût de la mosaïque ne fit que s'accroître sous les empereurs. Les Musées, surtout en Italie, possèdent de très-belles mosaïques qui appartiennent aux deux premiers siècles de notre ère. Pompéi en a fourni un grand nombre au Musée de Naples, et plusieurs pièces très-belles ont été laissées en place dans cette ville rendue à la lumière.

Les pavés formant une sorte de marqueterie de marbre recevaient, chez les Grecs de l'antiquité, le nom de lithostrotos, λιθόστρωτος, qui fut adopté par les Romains; les mosaïques proprement dites, le nom de mouseion, μουσεῖον. Les Byzantins les désignaient sous celui de pséphis, ψηφίς. Le nom qui prévalut dans la langue latine fut celui de opus musivum.

Les Romains reconnaissaient trois sortes de mosaïques : l'opus tessellatum, qui était le plus ancien, l'opus vermiculatum et l'opus sectile. L'opus tessellatum était composé de petits morceaux de pierres dures ou de marbres taillés sous des formes géométriques régulières et qui étaient assemblés de manière à former des compartiments à dispositions gracieuses. L'opus vermiculatum recevait ce nom à cause de la petitesse des fragments de marbre ou de pâtes de verre dont on le composait, de la variété de leurs nuances et surtout de leurs figures, qui étaient disposées de manière à épouser

(1) Plinius, *Hist. nat.;* lib. XXXVI, cap. xxiv et lxiv.

tous les contours des sujets qu'ils devaient rendre. L'emploi le plus important de ce genre de mosaïque consistait à reproduire des compositions souvent très-compliquées et formant de véritables tableaux. Nos planches CXVIII, CXIX figure 1, CXX et CXXI en offrent des exemples. L'opus sectile était formé de plaques de marbre sciées en feuilles minces que l'on taillait suivant le dessin que l'on voulait exécuter, et que souvent on incrustait dans un marbre d'une couleur différente, de manière à former ou des compartiments de formes régulières, ou des représentations d'hommes, d'animaux, d'ornements ou de feuillages. Cette espèce de marqueterie de marbre s'employait pour les pavés et pour le revêtement des murs. Notre planche CXIX, figures 2, 3 et 4, en fournit des exemples empruntés à Sainte-Sophie de Constantinople. Nous nous occuperons séparément de l'opus sectile, qui diffère de la mosaïque proprement dite (opus tessellatum et opus vermiculatum), composée de petits fragments de pierres dures ou de pâtes de verre.

II.

Technique de la mosaïque.

Disons quelques mots de la technique de la mosaïque. Que le peintre mosaïste travaille comme inventeur ou comme copiste, il doit avant tout exécuter ou faire exécuter un carton colorié de la grandeur de l'ouvrage qu'il se propose de faire. Ce carton de l'ensemble lui servira à préparer à l'avance les différents morceaux de pierre ou de verre colorés qui lui seront nécessaires pour rendre avec fidélité le modèle qu'il doit copier. Comme il ne

faut pas que le mosaïste hésite à tracer le trait de ses figures sur le mortier frais dont nous allons parler, il doit avoir également des dessins au net des différentes parties du tableau, pour les décalquer partiellement sur ce mortier. Le mosaïste doit alors faire le choix des petits cubes de pierre ou de pâte de verre qui lui sont nécessaires pour rendre la composition qu'il doit reproduire. Il taillera ensuite, à l'aide du ciseau, de la scie, du touret et de la roue, les petits cubes de pierre ou de verre qui doivent épouser les contours du dessin. Tout étant ainsi disposé pour l'exécution de la mosaïque, l'artiste couvrira la pierre qui doit servir de fond d'une sorte de mortier composé de chaux et de poudre de pierres dures délayées dans une eau gommée avec de la gomme adragant. Il ne couvre ainsi que l'espace qu'il pourra remplir avant que le mortier ait séché. Le mosaïste décalque alors sur cet enduit la partie du dessin qu'il se propose d'exécuter; puis, en consultant le carton colorié, il choisit les différents morceaux de pierre ou de verre nécessaires pour reproduire le dessin qu'il a devant lui et il les enfonce dans le mortier de façon qu'il n'y ait pas de vide entre eux, qu'ils soient posés à la même hauteur et qu'ils présentent une surface plane. A cet effet, et quand il a couvert un petit espace, il égalise l'ouvrage au moyen d'une forte règle qu'il passe dessus. Si le mortier déborde entre le joint des pierres, il l'enlève avec une ratissoire. Lorsque le tableau mosaïque doit être placé à une assez grande élévation, loin de l'œil du spectateur, on se contente de frotter l'ouvrage avec un morceau de bois tendre et du sable fin délayé dans de l'eau, afin d'enlever tout ce qui pourrait rester

du mortier et de le nettoyer complétement. Si le tableau doit être vu de près, ou s'il s'agit d'un pavé, on polit l'ouvrage lorsque le mortier est complétement sec et qu'il a acquis une grande solidité. Le polissage a lieu avec des pierres de grès plates et du grain le plus fin, que l'on fait passer d'un mouvement égal et doux sur la surface de la mosaïque, qu'elles unissent et polissent en rongeant les parties qui excèdent. Quand le grès court également partout, ce qui se sent au tact, on lave le tableau avec une éponge.

L'emploi des cubes de verre coloré apporta un grand secours aux mosaïstes en leur fournissant des nuances de couleurs d'une variété infinie. Ce fut aux Grecs que l'on en dut l'invention dans l'antiquité. Ils conservèrent au moyen âge la suprématie dans l'exécution de ce produit céramique, et ils inventèrent les cubes de verre doré et argenté, qui donnèrent aux mosaïques un éclat merveilleux. Le moine Théophile leur attribue, pour ainsi dire, le monopole de la fabrication de ces cubes de verre au moyen âge. « Les Grecs, dit-il, font, de la même » manière que le verre à vitre, des feuilles de verre » blanc translucide, de l'épaisseur d'un doigt. Ils les » coupent avec un fer chaud en petits morceaux carrés, » les couvrent d'un côté d'une feuille d'or qu'ils enduisent d'une couche de verre translucide broyé comme » il est dit plus haut (broyé avec de l'eau sur une pierre » de porphyre) ; ils les réunissent sur une plaque de fer » couverte de chaux ou de cendres et les cuisent dans le » fourneau du verre à vitre [1]. »

(1) *Diversarum artium schedula*, lib. II, cap. XV; édit. de M. DE L'ESCALOPIER, p. 94.

Les verres dorés devinrent très-communs au moyen âge et formèrent le fond de la plupart des mosaïques, surtout dans l'empire d'Orient. Les Grecs firent aussi des cubes de verre revêtus d'argent qui produisaient un très-bel effet dans les bordures d'ornement, ainsi qu'on peut le voir sur notre planche CXVIII, qui donne l'une des mosaïques de Sainte-Sophie. Ils s'en servirent aussi dans les lumières des vêtements, comme dans la robe du Christ et dans celle de l'archange qui y sont représentés. Ces cubes de verre argentés ont été très-rarement employés en Occident.

Une fois que le mortier dans lequel les morceaux de pierre ou de verre ont été encastrés est devenu complétement sec, il fait corps avec la pierre sur laquelle on l'a étendu, en sorte que la peinture doit durer autant que le mur sur lequel elle est faite. La dureté et l'inflexibilité des matières colorées que la mosaïque emploie ont donc garanti une longue durée à ses productions, dont les teintes ne peuvent subir d'altération sous l'influence du temps, du soleil ou de l'humidité. La facilité avec laquelle on nettoie et l'on repolit les tableaux mosaïques permet d'en faire reparaître l'éclat primitif sans altérer en rien les couleurs ni le dessin. Par ces qualités, la mosaïque a acquis un caractère éminemment historique, puisqu'elle transmet avec fidélité les types et les origines, et ses œuvres sont devenues, dans les temples chrétiens où elles ont été conservées, une véritable tradition figurée pour les rites et pour les costumes. Elles servent aussi, de même que les miniatures des manuscrits et les vitraux, à faire connaître l'état et la marche de la peinture durant le moyen âge.

§ II.

MOSAÏQUES EXÉCUTÉES SOUS L'INFLUENCE DE L'ART ROMAIN.

I.

Au IVe siècle en Italie.

La mosaïque avait été en grand honneur sous les empereurs romains durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, ainsi que le démontrent les belles pièces tirées des ruines des édifices antiques [1]. Les premiers chrétiens, durant le temps de la persécution, s'étaient eux-mêmes servis des revêtements en mosaïque pour la décoration des monuments religieux et funéraires qu'ils élevèrent dans les Catacombes, où l'on rencontre de nombreux vestiges d'ouvrages de cette nature. Le cimetière de Saint-Calixte renferme un arcosolium [2] qui était décoré d'une mosaïque où l'on voyait le Sauveur entre saint Pierre et saint Paul. Le R. P. Marchi a découvert au cimetière de Saint-Hermès, dans la crypte des saints Protus et Hyacinthe, une mosaïque qui servait de décoration à un autre arcosolium. On y distingue encore la résurrection de Lazare, Daniel dans la fosse aux lions, et un personnage dans lequel le savant archéologue a cru reconnaître le paralytique emportant son grabat [3].

Lorsque Constantin, après avoir embrassé la religion chrétienne et vaincu Maxence, eut fait son entrée à Rome, il se montra plein de zèle pour la majesté du culte divin. Il employa des sommes considérables à relever, à Rome et dans les provinces, les anciennes églises que la persé-

(1) FURIETTI, *De Musivis*, cap. IV, p. 48.
(2) Sarcophage surmonté d'un arc.
(3) *Monum. delle art. crist.*, tab. XLVII.

cution avait détruites en partie, et à en construire de nouvelles. Plus tard, il prescrivit aussi l'édification de nouvelles églises en Orient, particulièrement à Jérusalem, et il en éleva de magnifiques à Constantinople lorsqu'il eut fait de cette ville la nouvelle capitale de l'empire. Toutes ces églises s'enrichirent de mosaïques [1], et pour encourager les artistes qui se livraient à ce genre de travail, il les exempta par une loi des charges personnelles qui pesaient sur les citoyens [2]. Les papes successeurs de saint Sylvestre, qui seconda si bien Constantin dans ses pieuses constructions, employèrent le même genre de décoration dans les églises qu'ils firent édifier. Les évêques suivirent leur exemple. Ursus, archevêque de Ravenne (378 † 398), ayant construit une église, en fit décorer l'abside d'un tableau en mosaïque.

Les mosaïques du quatrième siècle qui subsistent encore sont en bien petit nombre. Les plus anciennes appartiennent à une catacombe découverte en 1838 et qui porte le nom de sainte Hélène, parce qu'elle en a été, croit-on, la fondatrice. Plusieurs des chambres de ce cimetière sont pavées de mosaïques exécutées dans le goût de l'antiquité. Elles sont remarquables par leur beau style, la variété et l'élégance de leurs compartiments et de leurs entrelacs. Au centre de l'un de ces pavés est une charmante colombe tenant un rameau vert entre ses pattes. M. Louis Perret en a donné d'excellents dessins coloriés [3].

Constantin avait enrichi de mosaïques plusieurs églises

(1) EUSEBIUS, *Vita Constantini*, lib. II, cap. XLVI, et lib. IV, cap. LVIII.

(2) In leg. 2, C. Theodos., De excus. artif. *Notitia dignit. imper. Rom.*, et in eam PANCIROLI Comm.; Lugd., 1608, p. 197.

(3) *Catacombes de Rome;* Paris, 1851, t. II, pl. LXIV et LXV.

de Rome, et notamment la basilique de Saint-Pierre au Vatican ; mais les seules qui subsistent aujourd'hui sont celles qui décorent les voûtes de la galerie circulaire de la petite église Sainte-Constance, située hors des murs de Rome, à un kilomètre et demi de la porte Pie, à quelques pas de Sainte-Agnès. Les savants du seizième siècle, qui voyaient de l'antique partout, avaient prétendu que cet édifice était un ancien temple de Bacchus, consacré par Constantin au culte chrétien, et Ciampini avait suivi cette opinion [1], mais son origine ne saurait être douteuse; le *Liber pontificalis* s'explique à ce sujet d'une manière catégorique : « L'empereur Constantin fit » à la même époque (que la basilique de saint Paul) la ba- » silique de sainte Agnès, martyre, à la demande de Con- » stantine, sa fille, et un baptistère dans le même lieu où » fut baptisée par l'évêque Sylvestre sa sœur Constance » Auguste [2]. » M. Vitet, dans une savante dissertation sur les mosaïques de Rome, a discuté l'opinion des savants du seizième siècle et de Ciampini, et a établi péremptoirement que l'église Sainte-Constance n'était autre que le baptistère bâti par Constantin [3]. Cet édifice est de forme ronde et d'un diamètre de vingt et un mètres environ. L'intérieur comprend une salle ronde, dont le contour est déterminé par vingt-quatre colonnes disposées deux à deux, l'une en arrière de l'autre, et une galerie circulaire voûtée qui contourne la salle ronde en arrière des colonnes. Quatre petites absides sont ouvertes

(1) *De sacris ædificiis a Constantino Magno constructis*; Romæ, 1693, p. 132.

(2) *Liber pontificalis*, in S. Silvest.; edit. Vignol.; Romæ, 1724, t. I, p. 97.

(3) *Journal des Savants*, décembre 1862, p. 717.

sur la galerie dans le mur de la rotonde. Les colonnes portent douze arcades, sur lesquelles s'appuie une coupole. Douze travées correspondant aux douze colonnes géminées coupent la voûte de la galerie circulaire à intervalles égaux. Elles sont enrichies de mosaïques, dont le dessin varie à chaque travée. On y voit des scènes de vendange, puis des figures d'hommes et d'animaux mêlées à des croix à branches égales et encadrées une à une dans des enroulements d'un joli dessin. Ciampini a donné la figure de l'ornementation de l'une des travées[1]. A la fin du dix-septième siècle, à l'époque où écrivait le savant Italien, une partie de ces mosaïques tombées de vétusté avaient été remplacées par des peintures, mais l'édifice a été restauré par Grégoire XVI, et les mosaïques détériorées ont été refaites dans le style de celles qui subsistaient encore. Les sujets de vendange qui y sont reproduits avaient porté Ciampini à soutenir que l'édifice devait être un temple de Bacchus; mais la vigne et la vendange avaient un sens symbolique pour les premiers chrétiens; les pampres, les raisins et le culte de la vigne se rencontrent fréquemment dans les Catacombes accompagnant des sujets chrétiens. Ainsi dans la catacombe de Saint-Calixte, une peinture reproduit le Christ jeune assis sur un siége élevé et entouré d'enfants tenant des pampres chargés de raisins, et l'on voit à la voûte d'une chambre de la catacombe de la voie Latine le bon Pasteur au centre, et autour de lui, dans quatre compartiments, des enfants tenant des pampres et des raisins[2].

(1) *De sacr. ædif.*, p. 130, pl. XXX.

(2) Bottari, *Sculture e pitture sacre;* Romæ, 1737, pl. LXXIV et XCIII.

Les mosaïques de la voûte de la galerie circulaire de Sainte-Constance sont donc chrétiennes, mais il faut reconnaître qu'elles sont empreintes du style de l'antiquité. Ce sont des peintures purement décoratives d'un effet agréable et harmonieux, mais bien inférieures aux œuvres d'art purement antiques du deuxième et du troisième siècle [1]; elles appartiennent bien au quatrième siècle, à l'époque où la décadence de l'art romain se faisait sentir. Les voûtes en cul-de-four de deux des petites absides, ouvertes dans les parois du mur circulaire, sont décorées de mosaïques qui datent d'une autre époque. Nous nous en occuperons plus loin.

C'est ici le moment de parler de la belle mosaïque qui décore l'abside de Sainte-Pudentienne, dont notre planche CXXI a donné la reproduction, bien que, dans notre opinion, cette magnifique peinture n'appartienne pas entièrement au quatrième siècle. Notre planche et le texte explicatif qui l'accompagne nous dispensent de toute description; mais pour en apprécier l'âge et l'origine, il est nécessaire de résumer ce que l'on sait de la construction de l'église et des diverses transformations et reconstructions qui l'ont modifiée. Le *Liber pontificalis* a constaté que le pape Pie Ier (142 † 157) avait consacré, sous le vocable de sainte Pudentienne, une église fondée sur l'emplacement de la maison du sénateur Pudens, père de Pudentienne, et que cette église avait été restaurée sous le pontificat d'Adrien Ier (772 † 795). Mais les recherches archéologiques en ont appris davantage. Déjà Onuphre Panvinio

(1) M. Vitet, *Dissertation sur les mosaïques chrétiennes; Journal des Savants,* 1862, p. 723.

avait établi qu'après le triomphe du christianisme l'église avait été agrandie, que plusieurs chapelles y avaient été ajoutées et qu'elle avait été ornée d'un ambon de marbre par le pape Simplice (†483) ; que de plus cette inscription : SALVO SIRICO EPISCOPO ECCLESIÆ SANCTÆ, gravée sur l'autel de marbre de l'église, constatait qu'elle avait été élevée sous le pontificat de saint Sirice († 398) [1]. Les recherches de M. de Rossi ont été plus loin. Les inscriptions par lui retrouvées dans l'église lui ont appris que les travaux exécutés du temps de saint Sirice par un nommé Maximus, avaient duré huit années, et qu'on lisait cette inscription : MAXIMUS FECIT CUM SUIS au bas d'une peinture en mosaïque qui n'avait été détruite qu'à l'époque de la reconstruction par le cardinal Gaetani, en 1598. Enfin, une inscription mortuaire, gravée sur une pierre tombale, constate qu'en 384 l'église Sainte-Pudentienne possédait des lecteurs, ce qui supposait un clergé complet, le clergé d'une grande église [2]. Il résulte donc des documents recueillis que la petite église édifiée vers le milieu du deuxième siècle sur l'emplacement de la maison du sénateur Pudens a été reconstruite sous saint Sirice à la fin du quatrième, et que le pape Simplice y a ajouté quelques chapelles un siècle environ plus tard. Cet édifice tombant en ruine, Adrien Ier l'a réparé, mais non pas reconstruit; enfin le cardinal Gaetani, en 1598, l'a fait en grande partie rebâtir, et il se trouve aujourd'hui dans l'état où ce prélat l'a laissé. Il est constant que l'abside n'appartient pas au seizième siècle : elle faisait partie de

(1) ONUPHRII PANVINII *De præc. urbis Romæ basilicis;* Romæ, 1570, p. 266.

(2) *Journal des Savants,* 1863, p. 33.

l'ancien édifice, et le cardinal Gaetani l'a respectée. On ne peut savoir en quoi a consisté la restauration entreprise par le pape Adrien, mais du moment qu'il se contentait de réparer l'église, on peut être certain qu'il a dû en agir comme le cardinal et se borner à restaurer l'abside, qui, dans toutes les anciennes églises, en est toujours la partie la plus solide. Il faut donc en reporter l'édification à l'époque de la construction faite par saint Sirice, à la fin du quatrième siècle. Tel a été l'avis de MM. Rossi et Vitet, et nous ne pouvons que le partager. Mais M. Vitet en a tiré cette conséquence que la mosaïque qui enrichit la demi-coupole de l'abside appartient à cette époque. Nous ne pouvons sur ce point partager entièrement son opinion.

Il est certain que la mosaïque de Sainte-Pudentienne est la meilleure de toutes celles que le moyen âge a produites à Rome. « On a là, comme le dit avec tant d'autorité M. Vitet, un véritable tableau où toutes les conditions du style pittoresque sont fidèlement conservées : » disposition savante et animée des personnages, distribution par groupes à des plans divers, draperies franchement accusées, nobles plis, amples étoffes, attitudes » variées, accent individuel ; tous les traits essentiels de » l'art antique se trouvent là encore vivants ; vous ne » sentez la décadence qu'à certaines faiblesses d'exécution et de détail, et, par compensation, vous découvrez » dans ces figures des trésors tout nouveaux d'austères » et chastes expressions, et une grandeur morale dont » les œuvres de l'antiquité, même les plus belles, ne sont » jamais qu'imparfaitement pourvues [1]. » Tout cela est

[1] *Journal des Savants*, 1863, p. 28.

fort juste et s'applique parfaitement au groupe des apôtres et aux deux figures de sainte Pudentienne et de sa sœur sainte Praxède, dont la tête est remarquablement belle. Le tableau, dans toutes ces parties, est profondément empreint des grandes traditions de l'antiquité. Mais en est-il de même de la figure du Christ? Non sans doute. Il est facile de voir, à la première inspection, que la mosaïque a subi de nombreuses retouches. La figure entière du Sauveur et la partie supérieure du tableau, où sont les symboles des évangélistes, ne peuvent appartenir au quatrième siècle. Jusque vers le milieu du cinquième, le Christ n'a jamais été représenté que sous la figure d'un jeune homme imberbe, revêtu de la toge romaine et souvent même d'une simple tunique. On le voit souvent au milieu de ses disciples, assis sur une chaise curule ou sur un siége de pierre élevé, mais d'une grande simplicité. Il tient ordinairement un volumen et non pas un livre sur lequel des mots sont écrits. C'est ainsi qu'il est représenté sur plusieurs peintures des Catacombes, dans les cimetières de Saint-Calixte, de Sainte-Agnès, de Sainte-Priscille [1], et sur plusieurs sarcophages du quatrième siècle, notamment sur celui de Junius Bassus, de 359, sur celui de Probus, de 395 [2], et sur un sarcophage du même temps, conservé à Sainte-Marie-Majeure [3]. Si le Sauveur, à cette époque, est représenté dans l'action de bénir, c'est avec la main complétement déployée, comme sur un sarco-

(1) Bottari, *Sculture e pitture sacre*, t. I, pl. LIV. — M. Louis Perret, *Catacombes de Rome*, t. II, pl. XXIV; t. III, pl. VII, XXXV et XLIII.

(2) Bottari, *Scult. e pitt. sacre*; pl. XV, XVI, XXI et XXIII.

(3) Fontana, *Raccolta delle chiese di Roma*, pl. XLI.

phage de Vérone[1]. Le Christ, barbu, au visage sévère, de la mosaïque de Sainte-Pudentienne, revêtu d'étoffes tissues d'or, assis sur un trône d'or gemmé, recouvert d'un coussin de pourpre, et bénissant à la manière grecque, appartient à un autre âge. On retrouve là le Christ exécuté en mosaïque, au sixième siècle, au-dessus de la porte du narthex de l'église Sainte-Sophie de Constantinople, qui a servi de modèle pendant plusieurs siècles à la plupart des représentations du Sauveur[2]. Le trône de la mosaïque de Sainte-Pudentienne est même d'une forme beaucoup moins ancienne que celui sur lequel est assis Notre-Seigneur dans la mosaïque de Sainte-Sophie. Ces piliers lourds et massifs se voient dans les siéges reproduits sur les manuscrits grecs du neuvième et du dixième siècle.

Les symboles des évangélistes, qui occupent le haut du tableau à Sainte-Pudentienne, ne sauraient non plus appartenir au quatrième siècle. Jusqu'à présent, on avait admis que les plus anciennes reproductions des quatre animaux d'Ézéchiel et de l'Apocalypse, appliqués aux évangélistes, ne dataient que du milieu du cinquième siècle. On regardait comme les premières celle que l'on voit dans la coupole du mausolée de Galla Placidia à Ravenne, et celle qui existe, à Rome, dans la voûte de l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste annexé au baptistère de Saint-Jean de Latran de 462[3]. Ce n'est pas par ce motif

(1) Maffei, *Verona illustr.*, part. III, p. 54. On voit le Christ bénissant même encore de cette manière dans la mosaïque de l'église Saints-Cosme-et-Damien, et dans celle de l'abside de Saint-Laurent hors les murs de Rome, qui sont du sixième siècle.

(2) Voyez-en la reproduction sur notre planche CXVIII.

(3) Labus, *Fasti della Chiesa*, 1re édit., t. XII, p. 510. — Ciampini en a fourni la reproduction dans ses *Vetera monimenta*, t. I, p. 241.

cependant qu'il faudrait écarter comme n'appartenant pas au quatrième siècle les symboles des évangélistes de l'abside de Sainte-Pudentienne, puisqu'ils auraient pu être négligés et mis en oubli par les archéologues qui en ont signalé les plus anciennes représentations; mais il est à remarquer que, dans les représentations primitives, les artistes s'attachaient à reproduire l'aigle, le bœuf et le lion dans leurs formes naturelles, sauf l'addition des ailes. Nous pouvons ajouter plusieurs spécimens à ceux qui ont été déjà signalés comme les plus anciens, par exemple ceux qu'on voit à la voûte de l'oratoire de Saint-Satyre [1], dont nous parlerons plus loin; ceux qui figurent au-dessus du trône dans le grand arc en avant de l'abside de Sainte-Marie-Majeure, décoré par Sixte III (432†440); l'aigle qui subsiste encore dans le grand arc de l'abside de l'eglise Saints-Cosme-et-Damien du sixième siècle [2], l'ange et les trois animaux qui accompagnent le buste du Christ dans le grand arc de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne [3], et enfin les trois animaux de la belle couverture d'évangéliaire en ivoire de la cathédrale de Milan, dont notre planche VI a donné un des côtés. On retrouve même les animaux symboliques sous leur forme naturelle dans l'arc de la tribune de l'oratoire de Saint-Venance à Rome, qui appartient cependant au second quart du septième siècle [4]. Ce n'est que plus tard qu'ils prirent une forme fantastique, provenant, soit de l'incapacité des artistes

(1) Ferrario, *Mon. della basil. di S. Ambrogio;* Milano, 1824, p. 177, pl. XXV.

(2) Fontana, *Racc. delle chiese di Roma,* pl. V.

(3) Ciampini, *Vet. monim.,* t. II, p. 80, pl. XXIV.

(4) *Ibidem,* t. I, p. 106, pl. XXX.

à reproduire les belles formes de la nature, soit de la volonté de donner à ces symboles une forme hiératique plus en rapport avec leur origine surnaturelle. Les animaux symboliques de la mosaïque de Sainte-Pudentienne ne peuvent donc pas appartenir, plus que le Christ, à l'œuvre du quatrième siècle. M. Vitet le reconnaît lui-même. « Ce sujet, » dit-il en parlant de la mosaïque de l'église Saints-Cosme-et-Damien du sixième siècle, « était » alors nouveau, car ni dans les Catacombes, ni même » après l'émancipation, dans les monuments publics dé- » corés au quatrième siècle et au commencement du » cinquième, on ne voit aucune trace de cette imagina- » tion mystique [1]. » Ainsi, il faut reconnaître que le Christ et la partie supérieure de la mosaïque de Sainte-Pudentienne ont été refaits entièrement lors de la restauration de cette église par le pape Adrien à la fin du huitième siècle. Il est probable que cette restauration est due à la main d'un très-bon artiste de l'école grecque. La partie inférieure, au contraire, où sont représentés les apôtres, doit être du quatrième. Elle nous offre une nouvelle preuve de la persistance du style de l'antiquité romaine dans les œuvres artistiques des chrétiens de ce temps.

II.

Mosaïques du Ve siècle.

Le goût pour les grandes peintures en mosaïque devint encore plus vif au cinquième siècle. Théodoric († 526), après avoir vaincu Odoacre et s'être établi à Ravenne, voulant décorer de mosaïques la basilique qu'il avait fait

(1) *Journal des Savants*, 1863, p. 357.

élever sous le vocable de saint Hercule, écrivait au préfet de Rome de lui envoyer des mosaïstes tailleurs de marbres, marmorarios, assez habiles « pour rendre avec des marbres de diverses couleurs toute la variété de la peinture [1]. » Le portrait de ce prince avait été exécuté en mosaïques dans le forum de Naples [2]. Les saints papes Célestin Iᵉʳ (†432), Sixte III (†440), Léon le Grand (†461) et Hilaire (†468) firent embellir de mosaïques les églises qu'ils construisirent à Rome [3]. Exuperantius (†418) et Néon (†453), évêques de Ravenne, enrichirent également de mosaïques les églises et les oratoires qu'ils élevèrent dans cette ville. Galla Placidia, mère et tutrice de Valentinien III, suivit leur exemple. Enfin saint Paulin, évêque de Nola (†431), nous apprend qu'il avait fait décorer l'abside de son église d'une peinture en mosaïque [4].

Les mosaïques du cinquième siècle sont plus nombreuses en Italie que celles du quatrième. Nous allons en donner une description succincte, afin d'en faire apprécier le style. La plus ancienne appartient à l'église Sainte-Sabine à Rome. Ce n'est qu'un fragment d'une très-grande mosaïque qui s'étendait à l'intérieur sur le mur de la façade au-dessus de la porte d'entrée. Elle avait été exécutée en 424, sous le pontificat de Célestin Iᵉʳ, ainsi que le constate une longue inscription en lettres d'or sur fond bleu. Il n'en reste plus que deux

(1) CASSIODORI *Opera omnia;* Variarum, lib. I, epist. sexta; Rotom., 1676, p. 6.

(2) PROCOPIUS, *De bello gothico,* lib. I, cap. XXIV; Romæ, p. 116.

(3) *Liber pontificalis,* t. I.

(4) S. P. M. PAULINI *Opera*, epist. XXXII ad Severum; Parisiis, 1685, I, p. 206.

figures de femmes qui personnifient l'Église des circoncis et l'Église des gentils [1]. Elles sont d'un dessin correct, et leur pose est pleine de noblesse. Leurs costumes sont drapés à la manière antique [2].

Vient ensuite la mosaïque qui décore la chapelle Saint-Satyre, annexée à la basilique Saint-Ambroise de Milan. Au centre est la figure de saint Victor en buste. Il est revêtu de la toge romaine, sa barbe et ses cheveux sont taillés à la façon des Romains. Cette demi-figure, renfermée dans un médaillon chargé de feuillages et d'épis de blé, est empreinte du style de l'antiquité; elle est encadrée dans quatre triangles qui renferment les symboles des évangélistes. Au-dessous de la coupole, sur les parois du mur, sont six figures de saints d'un bon dessin. Saint Ambroise et saint Materne portent un costume ecclésiastique qui diffère peu de la toge. Les autres figures sont entièrement romaines de type et de costume [3].

Nous signalerons ensuite comme des plus remarquables les mosaïques qui enrichissent une chapelle bâtie à Ravenne, vers 440, par Galla Placidia, mère et tutrice de Valentinien III, sous le vocable des saints Celse et Nazaire; elle est aujourd'hui connue sous le nom de Mausolée de Galla Placidia. Cette petite chapelle, en forme de croix latine (de 12 mètres et demi de longueur sur 10 de largeur environ), est voûtée et surmontée, au

(1) M. Barbet de Jouy, *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, a donné d'excellentes descriptions de toutes les anciennes mosaïques de Rome. Nous engageons le lecteur à consulter cet ouvrage.

(2) Ciampini, *Vet. monim.*, t. I, p. 190, pl. XLVIII.

(3) Ferrario, *Monumenti di S. Ambrogio in Milano*, p. 170 pl. XXV et XXVI.

centre, d'une coupole. Dans la branche supérieure de la croix, en arrière de l'autel qui est placé au-dessous de la coupole, est le tombeau de Galla Placidia en marbre grec sans aucun ornement sculpté; dans la branche à droite de l'autel est celui de l'empereur Honorius, frère de Galla Placidia, et dans la branche à gauche celui de Constance, mari de cette princesse et père de Valentinien III. La coupole, les voûtes et les grands arcs qui ferment les quatre branches de la chapelle sont entièrement revêtus de mosaïques. Au centre de la coupole est une croix d'or environnée des symboles des évangélistes et se détachant sur un ciel étoilé. Au-dessous, dans les quatre arcs de cercle qui soutiennent la coupole, on voit huit personnages vêtus à la romaine, des prophètes sans doute. Dans le grand arc, au fond, au-dessus du tombeau de Placidia, est un tableau allégorique où est représenté le Christ portant sur son épaule une croix fixée au-dessus d'une hampe et tenant un livre à la main; près de lui est un gril, au-dessous duquel est un grand feu, et plus loin une armoire renfermant les livres des Évangiles. Dans les arcs des branches de la croix sont deux hommes vêtus du costume romain et tenant des volumen, et au-dessous d'eux deux cerfs. Des rinceaux, qui n'ont pas toute la pureté de ceux qui appartiennent à l'ornementation antique, se déploient sur le fond. Le grand arc au-dessus de la porte d'entrée renferme une très-bonne composition. Le Christ, sous la figure du bon Pasteur, est assis sur un rocher au milieu d'un riche paysage; il est entouré de brebis et tient, en guise de houlette, sa croix fixée au haut d'une hampe. Les figures reproduites dans ces mosaïques ont conservé le caractère

antique; le dessin en est correct, les attitudes sont justes, et les têtes ne manquent ni d'expression ni de sentiment.

Les mosaïques du baptistère de Ravenne ne méritent pas moins d'attention. Cet édifice, élevé à la fin du quatrième siècle par l'archevêque Ursinus, fut rebâti et décoré, soixante ans plus tard, par l'un de ses successeurs, Néon (449 † 453), ainsi que le constate une ancienne nscription [1]. C'est un bâtiment de forme octogone surmonté d'une coupole entièrement revêtue de mosaïques. L'ornementation est divisée en trois parties. Au sommet de la coupole, dans un médaillon circulaire, on voit le baptême du Christ par saint Jean. Le Sauveur, entièrement nu, est plongé dans les eaux du Jourdain jusqu'aux hanches, et le Précurseur, tenant une croix de la main gauche, lui verse avec la droite de l'eau sur la tête. Le fleuve est personnifié sous la figure d'un homme barbu qui sort à moitié des eaux. Le dessin académique des figures constate que le mosaïste avait étudié la nature et les productions de la statuaire antique. La seconde partie forme une zone qui se déroule autour du médaillon central. Elle renferme les figures des douze apôtres séparées par des tiges feuillues et fleuries; ils portent des tuniques recouvertes de manteaux largement drapés qui n'ont pas exactement la forme de la toge romaine; ils tiennent à la main des couronnes. La troisième zone, qui sert de bordure, renferme des autels, des trônes et quatre tables portant un livre [2].

La voûte de la chapelle particulière du palais archi-

(1) Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica;* in Venetia, 1664, p. 214.
(2) Ciampini, *Vet. mon.*, t. I, p. 233, pl. LXX.

épiscopal de Ravenne est aussi décorée de mosaïques qui remontent à peu près à la même époque. Elles reproduisent, au milieu, les symboles des évangélistes, et au-dessous, dans vingt-huit médaillons circulaires, les figures du Christ, des apôtres et de plusieurs saints. Elles conservent le caractère du dessin classique et se rattachent par le style à l'antiquité.

Ces mosaïques de Ravenne, exécutées de 440 à 450 environ, sont bien supérieures aux mosaïques faites à Rome à peu près à la même époque et dont nous allons parler. Il n'y a pas lieu de s'en étonner. On sait les relations de Constantinople avec Ravenne. Galla Placidia, princesse grecque établie dans cette ville et qui gouverna l'empire d'Occident au nom de son fils Valentinien, a dû certainement faire venir de Constantinople, où les arts étaient cultivés et florissants, des artistes de talent pour exécuter les mosaïques dont elle enrichissait les églises.

Revenons à Rome. On trouve à Sainte-Marie-Majeure des mosaïques que fit exécuter le pape Sixte III (432 †440), ainsi que le constatent une lettre d'Adrien Ier à Charlemagne et une inscription qui existait autrefois sur la porte principale et qui n'a été effacée qu'au seizième siècle par suite d'une restauration [1]. Elles consistent dans la décoration du grand arc en avant de l'abside et dans une suite de tableaux qui ornent les attiques au-dessus des colonnes des deux côtés de la nef. Les mosaïques du grand arc sont divisées en quatre zones, dont la première s'étend au-dessus de l'ouverture de l'arc dans toute l'étendue de l'abside; les trois autres sont divisées

[1] CIAMPINI, *Vet. monimenta*, t. I, p. 198.

en deux parties par l'ouverture de la baie. Au centre de la première zone, au-dessus de l'arc, un trône portant un volumen et surmonté d'une croix est accompagné des figures en pied des apôtres saint Pierre et saint Paul. Les symboles des évangélistes sont disposés au-dessus, à demi cachés par des nuages; au-dessous, on lit cette épigraphe : XISTUS EPISCOPUS PLEBI DEI [1]. Les deux champs à droite et à gauche, de même que la seconde et la troisième zone, sont remplis par des scènes tirées de l'Évangile, exécutées en figures de très-petite proportion. Les deux villes saintes désignées par les mots Hierusalem et Bethleem occupent les deux parties de la zone inférieure. Les sujets des tableaux en mosaïque, exécutés sur les attiques au nombre de vingt-sept, sont tous empruntés à l'Ancien Testament. Quelques peintures, qui datent du seizième siècle, remplacent ceux des tableaux en mosaïque détruits par le temps. Bien que ces mosaïques soient placées à une assez grande élévation et en partie détériorées, on peut cependant en apprécier le caractère [2]. Les compositions ne manquent pas d'intérêt et ont conservé certaines traces des traditions de l'antiquité, mais elles présentent en général beaucoup de confusion ; les figures sont revêtues de la toge ou du costume militaire des Romains, dont elles ont aussi conservé les armes ; mais les corps sont courts et trapus, et les têtes trop fortes. Les fonds sont en couleur, et quelques-uns des paysages ne manquent pas d'effet; mais les monuments qui y sont reproduits ne sont pas en per-

(1) Sixte évêque au peuple de Dieu.

(2) CIAMPINI, *Vetera monim.*, t. I, p. 200, pl. XLIX à LXIV, a donné la reproduction des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure; on la trouvera également dans l'ouvrage cité de M. G. FONTANA.

spective. Ces peintures, en un mot, constatent que la décadence avait fait d'immenses progrès depuis le commencement du cinquième siècle.

Avant l'incendie de 1823, la basilique de Saint-Paul hors les murs de Rome possédait, sur le grand arc dit de Placidie, des mosaïques qui avaient été exécutées sous le pontificat de Léon le Grand (440 † 461). Elles ont été refaites il y a peu d'années, et l'on a cherché à les reproduire telles qu'elles étaient, du moins quant aux sujets représentés; mais le travail moderne ne nous permet pas de juger du style et de la valeur artistique de ce qui a péri.

Il y a encore à Rome, de l'époque du cinquième siècle, la voûte en mosaïque de l'oratoire de Saint-Jean-l'Évangéliste attenant au baptistère de Saint-Jean de Latran, qui fut exécutée sous le pontificat de saint Hilaire († 468). L'agneau symbolique, renfermé dans une couronne de fleurs, occupe le sommet de la voûte; les arêtes sont ornées de rinceaux et de guirlandes. Des oiseaux, au nombre de seize, sont distribués par couples dans huit compartiments; ils sont affrontés en face d'un vase chargé de fruits[1]. Les oiseaux, les fleurs et les fruits sont rendus avec assez de vérité, et la distribution méthodique de l'ornementation nous apprend que, malgré les malheurs dont Rome avait été accablée, les artistes qui s'y trouvaient encore s'attachaient à étudier les beaux modèles de l'antiquité.

Les premières mosaïques que nous puissions signaler à Rome après celles qui furent exécutées sous saint Hilaire ont été faites sous Félix IV (526 † 530). Les cin-

(1) Ciampini, *Vet. monim.*, t. I, pl. LXXIV.

quante-huit années qui s'écoulèrent entre les deux pontificats peuvent compter parmi les plus funestes que l'Italie ait eu à traverser. Durant cet espace de temps, Rome avait été prise et pillée par les barbares pour la troisième fois, et l'empire romain d'Occident s'était écroulé sous les coups des Hérules et des Rugiens d'Odoacre. Lorsque, dans le second quart du sixième siècle, le pape Félix IV fit faire des mosaïques dans l'église Saints-Cosme-et-Damien, l'art avait subi une transformation. Nous examinerons dans les paragraphes suivants en quoi elle consistait, et quels en furent les promoteurs.

Avant de terminer l'historique de la mosaïque en Italie au cinquième siècle, nous devons signaler quelques restes de pavés mosaïques composés de petits cubes de marbre gris, noir et blanc. Le pavé de la cathédrale de Novare, qui est exécuté de cette façon, a été refait en grande partie, mais il reste quelques fragments anciens fort curieux [1]. Il existe encore deux belles mosaïques dans le pavé du maître-autel de la cathédrale d'Aoste. M. Ferdinand de Lasteyrie en a donné la description dans son *Etude archéologique* sur cette église [2].

Les Romains avaient fait exécuter des mosaïques dans les Gaules durant leur domination. Les trouvailles qui ont été faites de mosaïques antiques dans diverses régions de la France et dans les provinces rhénanes en ont apporté la preuve. Grégoire de Tours nous apprend que, sous le règne de Valérien et de Gallien (253—267), les Allemands, sous la conduite de leur roi Chrocus, se répan-

(1) M. Durand en a donné la description dans les *Annales arch.*, t. XV, p. 225.

(2) *La cathédrale d'Aoste, étude arch.*; Paris, 1854.

dirent dans les Gaules et y détruisirent le temple de Vasso, en Auvergne, dont l'intérieur était décoré de marbres et de mosaïques [1]. Après le triomphe du christianisme, la mosaïque fut employée à l'ornementation des églises. Numatius, évêque de Clermont au cinquième siècle, avait enrichi d'une mosaïque de marbre les parois des murs qui entouraient l'autel dans la magnifique église qu'il avait fait construire [2]. Fortunat, évêque de Poitiers, en donnant dans ses poésies la description des églises qu'avaient fait bâtir de saints évêques, semble indiquer des mosaïques de marbre dans l'ornementation de ces églises [3].

§ III.

LA MOSAÏQUE DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

I.

Au VI[e] siècle sous Justinien.

C'est surtout dans l'empire d'Orient que l'art de la mosaïque avait pris un grand développement. Justinien embellit de mosaïques la plupart des nombreux édifices qu'il fit construire à Constantinople. Les voûtes de Sainte-Sophie furent entièrement recouvertes de mosaïques à fond d'or, qui reproduisaient les images du Christ, de la Vierge, des anges et des saints vénérés dans l'Église grecque [4], et même de grandes pages comme celle que fait connaître notre planche CXVIII. Les édifices profanes étaient ornés de mosaïques où les sujets les plus

(1) Gregorii Tur. *Hist. Franc. libri,* lib. I, cap. xxx.

(2) *Ibidem,* lib. II, cap. xvi.

(3) Fortunati lib. III.

(4) Paulus Silentiarius, *Descr. S. Sophiæ,* v. 251.

variés et les plus compliqués étaient traités. Ainsi, dans la chalcé, vestibule du palais impérial, Justinien avait fait représenter les combats, les batailles et les assauts livrés par ses troupes en Italie et en Afrique. On y voyait encore Bélisaire rentrant à Constantinople avec son armée et présentant à Justinien et à Théodora les rois captifs, les villes et les provinces conquises. Les sénateurs et les grands dignitaires de l'État entouraient le trône de l'empereur [1].

Les mosaïques qui restent de cette époque ne font que confirmer l'appréciation que nous avons déjà faite de l'art byzantin en traitant de la sculpture et de l'ornementation des manuscrits [2]; elles font reconnaître que l'art chrétien subit alors une transformation complète, et que si les artistes grecs s'attachèrent à étudier les belles productions de l'antiquité et à suivre les traditions de leurs ancêtres, ce ne fut que pour arriver à traduire dans la langue harmonieuse du passé les sentiments du christianisme et les idées nouvelles.

Les plus belles mosaïques byzantines du sixième siècle existent encore à Sainte-Sophie de Constantinople, convertie en mosquée. Toutes les figures ont été malheureusement recouvertes d'une épaisse couche de peinture; mais nous avons expliqué comment M. de Salzenberg a pu, à l'époque de la restauration du monument, en relever de précieux dessins, qu'il a publiés [3]. Nous avons eu déjà l'occasion de parler de la belle mosaïque qui existe au-dessus de la porte du narthex et que reproduit

(1) Procopius, *De ædificiis*, lib. I, cap. x; Bonnæ, p. 203.
(2) Voyez t. I, p. 17, 31 et suiv.; t. II, p. 20 et suiv.
(3) Voyez t. I, p. 34.

notre planche CXVIII [1]. On a là devant les yeux un tableau véritable où toutes les conditions de l'art sont observées. Mais le Christ n'est plus ce beau jeune homme imberbe revêtu de la toge romaine, tel que le représentaient les artistes romains du quatrième siècle et du cinquième. Le Sauveur a conquis le monde, et sa doctrine a triomphé de toutes les résistances; c'est un roi qui, du haut de son trône, bénit les mortels qui entrent dans le temple où on l'adore; l'empereur, dans la posture la plus humble, rend hommage au Roi des rois. Ce tableau n'était pas le seul; beaucoup ont été détruits ou fort endommagés, mais il en existe encore plusieurs. Au fond de l'église, au-dessus des fenêtres qui éclairaient le béma, la Vierge, assise sur un trône, tient devant elle, entre ses genoux, l'Enfant Jésus debout. Un vêtement bleu clair qui l'enveloppe se relève sur sa tête. L'enfant bénit, la main droite levée; sa robe blanche est ceinte d'un cordon d'or. Les petites coupoles qui existent dans les catéchumènes (étage supérieur au-dessus des bas-côtés) étaient couvertes de sujets en mosaïque tirés du Nouveau Testament. L'un de ces tableaux, conservé en partie, est d'un très-bel effet. Au sommet de la coupole, le Christ est assis sur son trône et bénit, comme dans la mosaïque du narthex; les douze apôtres, couverts de vêtements blancs, sont rangés circulairement au-dessous du trône; des flammes qui s'en échappent descendent sur leurs têtes. Dans les quatre angles, en dehors du cercle des apôtres, des groupes de gens du peuple, dans les attitudes les plus variées, contemplent cet acte de la toute-puissance du divin Maître. Les figures du bas

(1) Voyez t. I, p. 36.

peuple, prises sans doute sur nature, contrastent avec les belles et nobles figures des apôtres [1]. Les figures isolées étaient en très-grand nombre à Sainte-Sophie. Deux anges placés au-dessus de la corniche, à la naissance de la voûte du béma, paraissent en garder l'entrée. Comme le Christ, les messagers du Très-Haut ont subi une transformation. On les voit revêtus du riche costume des grands dignitaires de l'empire d'Orient, la tunique talaire et la longue chlamyde enrichie du tablion. Notre planche CXIX (figure 1) en reproduit un. Dans la nef, on voyait, sur les murs sud et nord, au-dessous des grands arcs, un riche développement de figures, dont la plupart sont conservées. Immédiatement au-dessus de la corniche et sous la première rangée de croisées, sept niches renferment des martyrs et des évêques dans leurs vêtements pontificaux. Des prophètes portant la toge antique sont représentés aux deux extrémités des fenêtres et dans les trumeaux [2]. Le dessin de toutes ces figures est très-correct, leur attitude respire une majesté calme, les têtes sont belles et pleines de sentiment et d'expression. Ces mosaïques sont exécutées avec des cubes de petite dimension, les ombres légères sont données par des tons verts. Les évêques ont des vêtements blancs ornés de laticlaves bleus ou rouges; ils portent le pallium avec trois croix. Les lumières de ces vêtements blancs sont rendues par des cubes de verre plaqués d'argent. Ceux des prophètes sont de diverses couleurs peu foncées. Toutes les figures se détachent sur un fond

(1) Von W. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel*, pl. XXV et XXXI.

(2) *Ibidem*, pl. IX, XXVIII, XXIX et XXX.

d'or. On faisait encore usage en Italie, au milieu du cinquième siècle, des fonds de paysages ou d'intérieur, comme on le voit dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, et dans celles du Mausolée de Galla Placidia ; ce sont les Byzantins qui les premiers firent usage des fonds d'or dans les tableaux en mosaïque. Le sérieux sublime dont était pénétré alors l'art byzantin ne permettait pas aux artistes chargés de décorer l'intérieur d'un édifice religieux, de rien produire qui pût en altérer le caractère architectural et de représenter par conséquent sur un mur qui devait rester plein pour soutenir les voûtes, un paysage et un ciel que, dans la réalité, on n'aurait pu apercevoir que si le plein avait été remplacé par un vide. Le mosaïste, devant se borner à concourir à l'ornementation de l'édifice, se contenta de couvrir les murs ou les voûtes d'un brillant revêtement d'or qui, sans en modifier la forme, changeait, pour l'œil, la pierre en matière précieuse.

Les motifs de simple ornementation exécutés en mosaïque dans le temple de Sainte-Sophie sont quelquefois empruntés à l'antiquité, mais ils se produisent le plus souvent sous un aspect entièrement nouveau, tout en conservant une régularité parfaite et des dispositions symétriques qui les rattachent sous ce point de vue au style classique. Ces motifs, d'une grande variété, sont toujours d'un très-bon goût ; les couleurs, d'un éclat merveilleux, y sont apposées avec adresse [1]. Dans l'ensemble, ces mosaïques devaient produire une impression ravissante.

(1) W. de Salzenberg, *Alt-christl. Baudenk. von Constantinopel* pl. XVI, XVII, XXI à XXIX et XXXII.

II.

Depuis Justin II (565) jusqu'à la chute de l'empire.

Les successeurs de Justinien, pendant près de cent années, continuèrent à élever à Constantinople de splendides constructions qui furent certainement enrichies de mosaïques, genre de décoration que ce prince avait mis en grande vogue; mais l'usage en était si habituel, que les historiens négligent d'en parler. Nous savons seulement par l'auteur anonyme qui a laissé au onzième siècle des notes sur les monuments de Constantinople, que le tyran Phocas († 610) avait fait exécuter en mosaïque les portraits de Constantin et de sa mère Hélène dans l'oratoire élevé à son patron saint Phocas dans le forum Augustéon [1], et c'est sans doute à l'importance des personnages représentés que nous devons ce détail. On peut reporter à peu près à cette période une curieuse mosaïque récemment découverte par M. Renan à Sour, l'ancienne Tyr des Phéniciens. Elle couvrait le pavé d'une petite église qui a été consacrée en 652 ou 653. M. Renan croit que la mosaïque avait été achevée antérieurement [2], et M. de Rossi voudrait en faire remonter l'exécution jusqu'à l'époque constantinienne [3]. M. Durand a discuté la question, et a fourni des reproductions de la mosaïque [4]. Elle a été apportée à Paris, et sera placée dans un Musée.

Après la mort des Héraclius (641), l'histoire du Bas-Empire n'offre qu'une série de crimes et de violences

[1] *Antiq. Constant.*, lib. I; ap. Banduri, *Imp. orientale*, p. 11.
[2] *Moniteur universel* du 11 juillet 1861.
[3] *Journal général de l'instruction publique*, 1862.
[4] *Annales archeologiques*, t. XXIII, p. 279, et t. XXIV p. 209 et 286.

jusqu'à l'avénement de Léon l'Isaurien (717), qui proscrivit le culte des images (726). Sous le règne de ce prince et de ses successeurs, pendant plus de cent années, on détruisit une grande quantité de mosaïques dans les églises, et l'interdiction des images religieuses, qui contraignait les mosaïstes à ne produire que de simples ornements décoratifs, dut certainement porter un coup funeste à l'art de la mosaïque. Aussi existe-t-il une lacune de près de deux cents années, durant lesquelles nous ne pouvons constater l'exécution d'œuvres de mosaïque. C'est sous le dernier des empereurs iconoclastes, Théophile (829 † 842), que nous les voyons revenir en faveur. Ce prince, ami des arts, fit élever un grand nombre d'édifices. Il avait construit notamment, comme annexes au palais impérial, plusieurs bâtiments destinés à son habitation personnelle, et dont les principales salles étaient ornées de mosaïques (1). Le vaste salon d'un appartement, qui portait le nom de Camilas, avait ses murs revêtus d'une mosaïque qui représentait des personnages mangeant des fruits. Les murs du salon d'un corps de logis qui s'élevait à la suite du Camilas étaient décorés d'arbustes et de divers ornements en marbre vert se détachant sur un fond de mosaïque d'or. Les grandes galeries, nommées Lausiacos et Justinianos, avaient été également embellies de mosaïques à fond d'or par Théophile (2). A la mort de ce prince (842), l'impératrice Théodora, tutrice de Michel III, rétablit

(1) ANONYM., *De Theophilo*, ap. *Script. post Theoph.*; Paris., p. 86 e seq.; Bonnæ, p. 140 et seq.

(2) ANONYM., *De Theophilo*, ap. *Script. post Theoph.*; Paris., p. 86 et seq.; Bonnæ, p. 140 et seq. — M. JULES LABARTE, *Le Palais imp. de Constantinople*, p. 71, 72, 73, 74 et 83.

le culte des images. Il fallut restaurer dans les églises toutes les peintures qui avaient été détruites. Ce fut l'occasion d'une véritable renaissance pour l'art de la mosaïque. Les tableaux en mosaïque que fit exécuter dans le palais Basile le Macédonien (867 † 886), qui succéda à Michel III, fils de Théophile, constatent par leur importance l'activité de cette renaissance. Nous en avons déjà donné la description[1] que nous a fournie l'empereur Constantin Porphyrogénète dans la Vie qu'il a écrite de son illustre aïeul. On ne trouve pas là de simples motifs d'ornements comme dans les mosaïques de Théophile, mais des tableaux véritables et de grandes compositions dont les sujets étaient très-variés. Basile avait bâti ou restauré plus de cent églises, qu'il avait décorées avec magnificence. Nous avons également donné dans les NOTIONS GÉNÉRALES la description des splendides mosaïques qui enrichissaient les cinq coupoles de la Nouvelle-Église-Basilique que ce prince avait édifiée dans l'enceinte de la demeure impériale[2]. Nous prions le lecteur de s'y reporter. En sortant de l'église par les portes latérales, on trouvait de longues galeries dont les voûtes étaient décorées de mosaïques représentant les luttes et les combats des martyrs[3]. Il reste encore dans l'église Sainte-Sophie de Constantinople un spécimen des mosaïques religieuses exécutées du temps de Basile. Nous avons déjà parlé de cette belle œuvre[4],

(1) Voyez t. I, p. 59; et *Le Palais de Constant.*, p. 77 et suiv.

(2) Voyez t. I, p. 56; — M. JULES LABARTE, *Le Palais imp. de Constant.*, p. 87 et 195.

(3) CONST. PORPHYR., *De Basilio Mac.*, lib. V, § 86, ap. *Script. pos Theoph.*; Paris., p. 201; Bonnæ, p. 328.

(4) Voyez t. I, p. 50.

qui suffit pour faire apprécier la pureté du style et la correction du dessin dans les mosaïstes de cette époque.

La mosaïque continua à être en grand honneur dans l'empire d'Orient sous les successeurs de Basile le Macédonien. Les artistes byzantins conservèrent une grande réputation et furent seuls en possession de la pratique de cet art durant le dixième et le onzième siècle. Ce fut en effet de Constantinople que le doge Domenico Selvo (1071 † 1084) et Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, firent venir des mosaïstes, le premier pour décorer l'église Saint-Marc à Venise, et le second, non-seulement pour enrichir de tableaux mosaïques l'église de son monastère, mais pour ouvrir des écoles et instruire de jeunes enfants dans l'exercice de cet art dont il voulait doter l'Italie, qui depuis cinq cents ans en avait abandonné la pratique. Il ne reste plus rien des mosaïques grecques au Mont-Cassin, mais l'église Saint-Marc a conservé quelques belles mosaïques du onzième siècle, qui justifient la réputation que les mosaïstes grecs avaient acquise.

Les mosaïstes byzantins firent, au dixième et au onzième siècle, de petits tableaux mosaïques portatifs, dont plusieurs spécimens intéressants sont parvenus jusqu'à nous. On en conservait dans les églises et dans les palais. Le palais impérial en possédait d'excellents. On en faisait tant de cas qu'ils étaient déposés dans le pentapyrgion, espèce d'armoire coffre-fort placée dans l'abside orientale de la salle du trône, et où l'on renfermait les pièces les plus précieuses du trésor impérial[1].

(1) Voyez sur le pentapyrgion et les mosaïques qu'il renfermait notre [illegible]

Ces petits tableaux, qui reproduisaient le plus ordinairement des sujets de sainteté, recevaient la même destination que les diptyques d'ivoire : ils étaient offerts, dans les églises, à la vénération des fidèles, se plaçaient dans les palais auprès du lit, comme tableaux de dévotion, et étaient transportés avec les bagages précieux dans les voyages et surtout dans les expéditions militaires. Le garde-meuble de la cathédrale de Florence possède deux charmants tableaux mosaïques de ce genre, de 27 centimètres de hauteur sur 18 de largeur, non compris la bordure, qui est en argent émaillé. Ils sont divisés en six compartiments et offrent ainsi douze sujets tirés des Évangiles : l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple, le Baptême du Christ, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare, l'Entrée de Jésus à Jérusalem, la Crucifixion, la Descente du Christ aux enfers, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres, et la Mort de la Vierge. Dans ces petits tableaux, qui renferment un assez grand nombre de personnages, les compositions sont simples et bien ordonnées, les attitudes excellentes, les draperies bien jetées; les figures un peu allongées sont gracieuses; la perspective seule est vicieuse. Les fonds sont composés de petits cubes de cuivre doré; les figures et les accessoires, de cubes de verre d'une ténuité extrême et d'une variété infinie de couleurs. Ces mosaïques sont tellement fines qu'à une certaine distance on les prendrait pour des miniatures. Elles doivent appartenir au dixième siècle. Gori en a donné des gravures assez médiocres [1].

Notre planche CXX reproduit une autre mosaïque

[1] *Thesaurus vet. diptych.*, t. III, p. 128.

portative, qui appartient au Musée du Louvre. C'est une œuvre de la fin du dixième siècle ou des premières années du onzième. La fidélité de notre reproduction et le texte explicatif qui accompagne la planche font parfaitement connaître ce bel ouvrage à nos lecteurs.

Le règne long et glorieux de Manuel Comnène (1143 ÷ 1180), qui tient une grande place dans le douzième siècle, vit exécuter beaucoup de mosaïques. Ce prince éleva, notamment dans l'ancien palais impérial et dans le palais de Blaquernes, des salles enrichies de mosaïques, dont les sujets étaient empruntés aux combats qu'il avait livrés aux barbares et aux actes de son règne qui avaient procuré de grands avantages à l'empire [1]. L'église de la Nativité à Bethléem, restaurée par ses ordres, fut entièrement décorée à l'intérieur de mosaïques à fond d'or. Jean Phocas, écrivain grec, qui avait visité la Terre sainte en 1185, a constaté ce fait [2]. Plus tard, le père Quaresmius a donné une description minutieuse de toutes les mosaïques qui subsistaient de son temps et relevé les inscriptions qui les accompagnaient [3]. A la fin du dix-septième siècle, Ciampini a publié un dessin [4] du côté nord de la nef de la basilique. A l'aide de ces documents, M. le comte Melchior de Vogué a pu faire, sur place, une restitution complète de cette belle église, et a donné d'excellents dessins de ce qui subsiste encore des mosaïques exécutées par les ordres et aux dépens de l'empereur Comnène [5]. Dès l'entrée de l'église, un arbre de

(1) Nicetæ *Historia*, lib. VII, § 3; Bonnæ, 1835, p. 269.
(2) J. Phocas, cap. xxvii, ap. L. Allatii Σύμμικτα, p. 39.
(3) *Elucidatio Terræ sanctæ*, t. II, p. 645.
(4) *De sacris ædif. a Const. Mag. Const.*, p. 150.
(5) *Les églises de la Terre sainte*, p. 64 et suiv.

Jessé s'étendait sur le mur occidental. Les murs de la nef, qui est divisée en onze travées, étaient couverts de mosaïques depuis l'architrave des colonnes jusqu'à la charpente qui soutient le toit. Différentes seulement par les détails, elles offraient des deux côtés la même ordonnance et la même nature de sujets disposés dans l'ordre suivant : 1° Un rang de personnages vus à mi-corps, représentant la généalogie du Christ ; 2° une série de tableaux représentant des arcades géminées ou des portiques surmontés de coupoles. Entre chaque entre-colonnement et sous des portiques est un autel, et au-dessus, une longue inscription contenant un résumé des décrets de l'un des conciles. Les arcades géminées et les portiques sont séparés par un faisceau d'arabesques fantastiques ; 3° une frise formée de rinceaux feuillagés verts et jaunes et bordée d'un rang de perles, sur lequel s'appuient les fenêtres ; 4° un rang d'anges dans les trumeaux ; 5° et au-dessus une frise semblable à la première. Les arabesques, de la nature la plus bizarre, s'éloignent tout à fait des ornements de l'antiquité et tout autant de ceux de l'époque de Justinien, dont l'église Sainte-Sophie conserve de beaux spécimens. Elles simulent des plantes imaginaires, dont les tiges chargées de feuillages, d'ailes, d'enroulements, de fleurs, de fruits, affectent les formes et les couleurs les plus capricieuses et s'échappent du goulot étroit d'un vase à large panse. Les deux absides latérales, les parois du chœur et l'abside orientale qui terminent l'église, offraient une série de tableaux mosaïques qui présentaient un résumé complet du Nouveau Testament, et dont les principaux appartenaient à l'histoire de la Mère de Dieu et de l'enfance

du Christ. La crypte sacrée qui existe à l'entrée du chœur au centre du transept, sous un exhaussement du sol, était également enrichie de peintures en mosaïque sur un fond d'or. L'iconographie grecque et les usages adoptés par l'Église orientale dominaient dans toutes les compositions. De toute cette vaste décoration, il reste relativement peu de chose. Dans la nef du sud, sept des bustes représentent les derniers ancêtres de Joseph et deux groupes d'arcades géminées séparées par des arabesques; dans la nef du nord, deux portiques d'église (celles d'Antioche et de Sardique), avec les inscriptions, et le fragment d'un troisième, une grande partie des deux frises et trois figures d'anges dans les trumeaux : ils sont debout, nimbés, vêtus de longues robes blanches à plis, et portent deux ailes, l'une tombant verticalement, l'autre s'élevant diagonalement en arrière de la tête. Ce ne sont plus là les anges du sixième et du neuvième siècle, qu'on voyait toujours la tête ceinte d'un diadème, revêtus de la tunique talaire, de la toge ou de la chlamyde des empereurs, et portant à la main une longue verge d'or. Il ne subsiste plus dans le transept que deux des tableaux : l'Entrée de Jésus à Jérusalem [1] et saint Thomas touchant les plaies du Christ; et un fragment de l'Ascension. Dans le chœur, il ne reste plus que quelques mots d'une inscription dont le texte grec a été heureusement transcrit par Quaresmius. Elle constatait que la mosaïque avait été achevée par Éphrem, peintre et mosaïste, sous le règne de l'empereur Manuel Porphyrogénète Comnène (†1180). Voici comment

[1] M. M. DE VOGUÉ, *Les églises de la Terre sainte*, p. 96, a donné un dessin de cette mosaïque.

M. de Vogué apprécie ces mosaïques qu'il a dessinées : « Les figures ont du mouvement, de la naïveté, et ne » manquent pas d'une certaine grandeur : elles sont fort » supérieures aux peintures romanes du douzième siècle, » telles que nous les connaissons par les rares monu- » ments de l'Occident. On y remarque plus de correc- » tion dans le dessin, plus de justesse dans les poses, » plus de science dans les moyens d'exécution. Leur » style est celui des miniatures grecques du douzième » siècle. Le modelé est obtenu à l'aide de hachures con- » centriques rehaussées d'or; les plis des vêtements sont » multipliés et indiqués avec soin [1]. » Toutes ces mosaïques sont exécutées avec grand soin sur fond d'or en petits cubes de verre; les couleurs employées sont le rouge, le jaune, le bleu, le vert et le brun pourpre. Dans la nef, les blancs vifs, tels que les parties brillantes des encensoirs et des chandeliers et le champ des inscriptions, sont rendus au moyen de plaques de nacre.

La mosaïque continua à être exercée avec succès à Constantinople jusqu'à la fin du douzième siècle. L'historien Nicétas nous apprend qu'Isaac l'Ange (1185 †1195) fit réparer dans toutes les églises les mosaïques détériorées [2]. La prise de Constantinople par les croisés, quelques années plus tard, et les malheurs de toute sorte qui accablèrent l'empire d'Orient à partir de cette époque, furent aussi funestes à l'art de la mosaïque qu'aux autres arts. On fit certainement encore quelques mosaïques en Orient, et il en existe quelques-unes dans le couvent du mont Athos qui peuvent remonter au trei-

(1) M. M. de Vogüé, *Les églises de la Terre sainte,* p. 98.
(2) Nicetæ *Historia*, lib. III; Bonnæ, p. 584.

zième siècle et au quatorzième, mais ces rares mosaïques se ressentent de l'abaissement général de l'art.

§ IV.

MOSAÏQUES EXÉCUTÉES PAR LES ARTISTES GRECS EN OCCIDENT, DU VIe SIÈCLE JUSQUE VERS LA FIN DU XIe.

I.

En Italie depuis le VIe siècle jusque vers la fin du IXe.

Les mosaïques dont nous allons parler maintenant appartiennent à l'Italie; cependant nous les regardons toutes comme exécutées par des Grecs ou par des artistes italiens élèves des Grecs, dans le style byzantin. Cette attribution ne saurait être contestée pour les mosaïques de Ravenne du sixième siècle, qui ont toutes été faites postérieurement aux victoires de Bélisaire sur les Goths et à la prise de cette ville (540), qui devint le siége du gouvernement des empereurs grecs en Italie. Mais les archéologues italiens ne veulent reconnaître ni la main des Grecs ni leur influence dans les mosaïques de Rome; ils affirment au contraire qu'elles sont dues à des artistes nationaux et que jamais l'art de la mosaïque n'avait cessé d'être cultivé en Italie. Il existe cependant un document fort important, d'une authenticité incontestable, qui dément cette prétention. Nous avons eu déjà l'occasion de le citer : c'est la Chronique du Mont-Cassin, écrite par Léon, évêque d'Ostie. Il raconte qu'en 1066, Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, voulant décorer de mosaïques l'église du monastère qu'il avait fait reconstruire, fut obligé d'envoyer quelques-uns de ses moines à Constantinople « pour y engager des ouvriers

» habiles dans l'art de la mosaïque et de la taille des » marbres, les uns pour décorer l'abside, l'arc et le ves- » tibule de la grande basilique d'œuvres de mosaïque, » les autres pour couvrir le sol de l'église d'un pavé » formé de diverses pierres variées. » Puis il ajoute que le génie de ces deux arts étant éteint en Italie depuis plus de cinq cents ans, le digne prélat, plein de prudence, voulant les faire revivre et empêcher que la pratique n'en disparût complétement, fit instruire dans ces arts des enfants élevés dans le monastère. L'auteur, au surplus, fait un grand éloge du talent des artistes grecs et vante la beauté de leurs productions[1]. Léon, cardinal de l'Église romaine, qui ne mourut que dans le premier quart du douzième siècle, devait bien connaître les mosaïques qui existaient de son temps dans les églises de Rome et qui avaient été exécutées du sixième au dixième siècle, et l'on voit cependant qu'il n'hésite pas à dire qu'en 1066, il y avait plus de cinq cents ans que les Italiens avaient abandonné la pratique de l'art de la mosaïque; il reconnaissait donc par là que toutes ces mosaïques étaient dues à des artistes étrangers appelés par les papes. Il est constant au surplus qu'à l'époque de Didier la mosaïque était tout à fait abandonnée en Italie, car ce vénérable abbé n'aurait pas fait venir à grands frais des mosaïstes de Constantinople, s'il avait pu trouver dans son pays des artistes capables de répondre à ses vues. Le style des mosaïques faites en Italie depuis le sixième siècle jusqu'à la fin du neuvième fait assez voir, au surplus, à quelle école en appartenaient les auteurs.

(1) *Chronica S. Mon. Casin.*, lib. III, cap. XXIX; Lut. Par., 1668, p. 351.

Commençons notre examen par celles qui décorent les églises de Ravenne. Elles existent encore en grand nombre et sont bien supérieures à celles de Rome. Les plus belles se voient dans la basilique de Saint-Vital, dans ce qui reste de l'ancienne église Saint-Michel, à Saint-Apollinaire Nuovo, dans l'ancien baptistère de Sainte-Marie in Cosmedin, et dans la belle basilique de Saint-Apollinaire in Classe, à trois kilomètres environ de la ville.

La basilique de Saint-Vital, dont la construction avait été entreprise par l'archevêque saint Ecclesius (†542), fut consacrée par l'un de ses successeurs, saint Maximianus, en 547. Le chœur et l'abside sont entièrement couverts de mosaïques. On y voit non-seulement des figures isolées, comme celles des évangélistes et de quelques-uns des prophètes, mais des compositions, telles que le Sacrifice d'Abraham, et Moïse sur le mont Sinaï, avec un groupe d'Israélites au pied de la montagne, attendant son retour. Tous ces tableaux, toutes ces figures sont empreintes du style classique; les costumes sont ceux des Romains[1]. Deux grands tableaux décorent les parois de l'abside, au-dessous de la voûte. A droite, Justinien, suivi des grands dignitaires de l'empire et de quelques officiers, accompagne l'évêque Maximianus, qui procède, assisté de son clergé, à la dédicace de l'église. L'empereur porte une tunique blanche et la grande chlamyde à tablion d'or; sa tête, nimbée, est couronnée du stemma. A gauche, l'impératrice Théodora, précédée de ses officiers et suivie de ses femmes, tient dans ses mains un vase d'or qu'elle va offrir à l'église, dont un officier sou-

(1) Ciampini, *Vet. mon.*, t. II, p. 65, pl. XIX à XXII.

lève la portière. Ces deux tableaux sont placés à trois ou quatre mètres au-dessus du sol; les figures sont un peu plus grandes que nature[1]. Ils offrent des dispositions scéniques dont la composition est heureuse : le caractère en est un peu rude, mais n'est pas dépourvu de grandeur; le dessin est correct, les têtes sont belles et expressives. Dans la voûte de l'abside, le Christ, assis sur un globe entre deux anges, tient un livre de la main gauche et de la droite donne une couronne à saint Vital, qui lui est présenté par un des deux; l'ange à la gauche du Sauveur lui présente l'évêque saint Ecclesius, qui tient dans ses mains le modèle de la basilique. Le Christ porte la grande tunique talaire et le manteau comme dans la mosaïque du narthex de Sainte-Sophie, mais il est représenté avec une figure plus jeune et imberbe[2]. Les deux anges ont le costume adopté par les Byzantins pour les messagers de Dieu, la tunique talaire et le grand manteau drapé, comme l'ange reproduit dans notre planche IV; ils ont la tête ceinte d'un diadème et tiennent une longue verge à la main. Saint Vital est revêtu du costume des grands dignitaires de l'empire d'Orient.

L'abside de l'église Saint-Michel, bâtie en 545, a été seule conservée. Sur le grand arc, au-dessus de l'ouverture de la voûte, on a représenté le Christ assis et bénissant; deux anges sont debout à ses côtés; d'autres anges sonnent de la trompe; plus bas, à la hauteur de l'ouverture de la voûte, d'un côté la figure de saint Cosme, de

(1) On trouvera de bonnes reproductions de ces tableaux dans la *Revue archéol.*, t. VII, p. 351, et dans la publication de M. DE HEFNER-ALTENECK, *Trachten der Christlichen mittelalters*; Francf., 1840.

(2) Le cul-de-lampe de ce chapitre reproduit la figure du Christ.

l'autre celle de saint Damien. Dans la voûte, le Christ est debout, tenant d'une main une très-grande croix et de l'autre un livre; il est accompagné des archanges Michel et Gabriel, représentés à la manière byzantine [1].

L'église Saint-Apollinaire Nuovo, bâtie au commencement du sixième siècle par Théodoric, fut consacrée au culte catholique par l'archevêque saint Agnellus (†566), qui y fit faire les mosaïques très-remarquables qu'on y voit encore. Les principales occupent une large frise au-dessus des colonnes dans toute la longueur de la nef. A droite en entrant dans l'église, on a représenté le palais de Théodoric, et par dessus on aperçoit les principaux monuments de Ravenne; de là paraissent sortir vingt-cinq bienheureux qui se dirigent tous, à la suite les uns des autres, tenant à la main une couronne, vers le Christ, qui est représenté à l'extrémité de la nef, assis sur un trône, comme dans la grande mosaïque de Sainte-Sophie ; il bénit de la main droite et tient un sceptre de la gauche. Tous les saints sont vêtus de blanc, sauf le premier, saint Clément, dont le manteau est violet. A gauche en entrant, on voit le port de Ravenne, puis une suite de vingt-deux figures de vierges saintes tenant aussi des couronnes. Elles s'avancent vers la Vierge assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, qu'adorent les Rois mages. Tous les personnages, dans ces deux séries, exécutent la même action, à peu près dans le même mouvement; mais dans l'expression du sentiment qui les conduit, on trouve quelques diversités individuelles, surtout parmi les saints; les vierges présentent moins de variété. Le dessin est correct, et la

(1) CIAMPINI, *Vet. mon.*, t. II, p. 63, pl. XVII.

belle manière de draper les vêtements indique dans le mosaïste l'étude des productions de l'antiquité. Au-dessus des deux grandes frises, entre les fenêtres, sont encore un grand nombre de figures de saints et de prophètes [1].

L'église Sainte-Marie in Cosmedin, bâtie au commencement du sixième siècle, servait de baptistère aux Goths ariens. L'archevêque Agnellus la consacra au culte catholique et l'embellit de mosaïques. On voit, au centre de la coupole, le Baptême du Christ par saint Jean. Le Jourdain est représenté sous la forme d'un vieillard appuyé sur une urne d'où l'eau s'épanche. Les figures nues sont d'un bon modelé qui accuse les muscles d'une manière très-prononcée. Autour du médaillon qui renferme cette scène sont placés circulairement les douze apôtres. Entre saint Pierre et saint Paul, qui se font face, s'élève un riche trône, sur lequel est posée la croix. Les autres apôtres se dirigent cinq par cinq des deux côtés vers le trône, en tenant dans les mains des couronnes. Il y a peu de diversité dans les attitudes [2].

La belle basilique de Saint-Apollinaire in Classe a été dédiée, en 549, par le saint archevêque Maximianus. Le grand arc et l'abside sont décorés de mosaïques assez bien conservées, qui datent de l'époque de la construction de l'édifice. Dans la partie supérieure du grand arc, au-dessus de l'ouverture de la baie, on voit un médaillon renfermant le buste du Christ, et, de chaque côté, deux des symboles des évangélistes. Au-dessous, et distribués en quatre zones sur les deux côtés de l'arc, sont des brebis

(1) Ciampini, *Vet. monim.*, t. II, p. 89, pl. XXVI et XXVII.

(2) *Ibidem*, t. II, p. 77, pl. XXIII.

qui sortent des villes saintes, deux palmiers, les figures des archanges Michel et Gabriel, tenant à la main un labarum comme les empereurs grecs, et deux figures d'apôtres à mi-corps. Au centre de la demi-coupole de l'abside, saint Apollinaire, au milieu d'une forêt, étend les mains dans l'action de prêcher; à ses pieds sont des brebis qui représentent les fidèles accourus à sa voix. Dans le haut est une singulière représentation de la Transfiguration. Le Christ y est figuré sur une croix renfermée dans un médaillon, dont le fond est étoilé. Moïse et Élie, dont la partie inférieure du corps est perdue dans les nuages, sont à droite et à gauche; les trois apôtres sont représentés par trois agneaux. Au-dessous de cette grande composition et dans les quatre trumeaux entre les fenêtres sont les figures de quatre saints archevêques de Ravenne, et au delà, à droite et à gauche, deux tableaux, dont l'un représente la consécration de l'église par saint Maximianus, et l'autre un homme à table, et près de lui, debout, deux hommes et un enfant. On veut y voir Abel, Melchisédech et Abraham avec son fils Isaac, ce qui nous paraît fort douteux. Toutes ces mosaïques sont d'un bel effet et ne le cèdent en rien à celles que nous avons déjà décrites [1].

Rome, après la mort de Théodoric, avait eu cruellement à souffrir des guerres de Bélisaire contre les Goths; la pratique des arts s'y était à peu près éteinte, et ce n'est pas là que les officiers de Justinien durent aller chercher des mosaïstes pour décorer les églises de Ravenne, le siége de leur exarchat, alors que l'art de la mosaïque

(1) Ciampini, *Vet. monim.*, p. 79, pl. XXIV.

était si florissant à Constantinople et dans l'empire d'Orient. Il ne peut donc rester aucun doute sur l'origine grecque des mosaïques exécutées à Ravenne depuis la prise de cette ville par Bélisaire.

L'état de l'art de la mosaïque à Rome au sixième siècle donne la justification de cette opinion. Depuis le pape saint Hilaire (†468), qui fit faire les voûtes des oratoires attenant au baptistère de Saint-Jean de Latran [1], les mosaïques avaient été à peu près abandonnées. Les seules qui soient signalées par le *Liber pontificalis* comme ayant été exécutées durant le règne de Théodoric, sont celles que fit faire le pape saint Symmaque (†514) au portique de la basilique de Saint-Pierre, et encore ne s'agissait-il que de simples motifs de décoration : des agneaux, des croix et des palmes [2]. Théodoric, il est vrai, avait fait demander des mosaïstes à Rome pour décorer l'église qu'il faisait bâtir à Ravenne; mais il est à remarquer que les artistes dont il réclamait le concours étaient des marmorarii, comme le dit Cassiodore, c'est-à-dire des tailleurs de marbre chargés de décorer les murs et les pavés, et non pas des musivarii, qui faisaient avec des cubes de verre des compositions diverses et de véritables tableaux. Ce ne fut qu'après la mort de Théodoric, sous le pontificat de Félix IV, de 526 à 530, que l'on recommença à Rome à exécuter des mosaïques de ce genre. On voit encore dans l'église Saints-Cosme-et-Damien celles dont ce pape fit décorer l'arc et la voûte de l'abside. Sur l'arc, au-dessus de l'ouverture de la baie, dans un médaillon circulaire, l'Agneau

(1) Ciampini, *Vet. mon.*, t. I, p. 240, pl. LXXIV et LXXV.

(2) *Liber pontificalis*, t. I, p. 177.

symbolique est représenté couché sur un trône d'or gemmé qui est surmonté d'une croix. Deux anges, quatre candélabres et l'aigle, symbole de saint Jean, sont à la gauche du trône; à la droite, trois candélabres, deux anges et l'homme ailé, symbole de saint Matthieu. Les symboles des deux autres évangélistes auront disparu par la diminution qui fut faite de l'arc lorsque l'église fut réparée dans les temps modernes. Deux bras étendus de chaque côté vers l'Agneau indiquent que sur la partie retranchée de l'arc existaient, en deux groupes, les vingt-quatre vieillards nommés dans la vision apocalyptique de saint Jean. Le Christ marchant sur les nuages et élevant la main droite pour bénir, occupe le haut du tableau qui couvre la voûte hémisphérique de l'abside. Un peu plus bas, sur la terre, saint Pierre et saint Paul présentent au Sauveur l'un saint Cosme suivi de saint Théodore, l'autre saint Damien, auprès de qui se tient le pape Félix, qui porte dans ses mains le modèle de la nouvelle église [1]. Au-dessous de cette composition, dans une large frise, l'Agneau symbolique est représenté sur un tertre; douze brebis, six à six, sortent des deux villes saintes et se dirigent vers lui [2]. Dans la voûte de l'abside, les figures sont de très-grande proportion. Saint Pierre et saint Paul portent encore le costume romain, saint Théodore est revêtu de la chlamyde byzantine ornée du tablion, et le pape Félix du costume ecclésiastique de son époque.

Le style de ce tableau est tout différent de celui qui se révélait dans les mosaïques du quatrième et du cin-

[1] La figure de Félix a été refaite au dix-septième siècle.

[2] Ciampini, *Vet. mon.*, t. II, p. 59, pl. XV et XVI.

quième siècle. On y reconnaît la transformation qui s'était opérée dans l'art chrétien sous l'initiative des Grecs. Dans les sujets purement religieux, dans ceux surtout qui devaient orner le sanctuaire des églises, les Byzantins aimaient à ne représenter qu'un très-petit nombre de personnages. Il ne s'agissait pas pour eux de reproduire là une action, mais bien plutôt d'offrir à l'adoration ou à la vénération des fidèles le Christ, la Vierge ou quelques saints protecteurs de l'Église. Le calme de l'attitude et l'austérité du visage formaient le caractère principal de ces figures, ce qui n'excluait pas la correction du dessin et la pureté des formes chez les bons artistes de l'école grecque, comme le démontrent les mosaïques de Sainte-Sophie et la plupart de celles de Ravenne.

Le mosaïste de l'église Saints-Cosme-et-Damien n'était pas un artiste de beaucoup de talent. Ce n'est pas qu'il ait mis en oubli toutes les lois de la composition pittoresque. Le Christ, placé dans une position plus élevée que les autres personnages, est debout sur les nuages et descend vers la terre où se tiennent les deux apôtres qui portent une main sur l'épaule de leurs protégés en étendant l'autre vers le Sauveur pour les lui présenter. Ce qui manque à l'ordonnance du tableau, c'est que tous sont tournés plutôt vers les spectateurs que vers le Christ, comme cela devrait être. Le dessin ne manque pas de correction, l'attitude des personnages est satisfaisante et sans roideur, les draperies sont souples et bien jetées, et se rattachent encore par le style à l'antiquité; mais les physionomies ont quelque chose de rude et d'insolite qui diffère du galbe romain et qui dénote

chez l'artiste l'usage habituel de modèles étrangers à l'Italie. Il faut donc reconnaître, dans l'ensemble de la composition comme dans l'exécution, la main d'un artiste byzantin.

Si l'on consulte l'histoire, on ne s'étonnera pas de l'introduction du style byzantin à Rome à cette époque. Un édit rendu par Justin contre ses sujets ariens, sans en excepter les Goths auxiliaires, avait excité au plus haut degré la colère de Théodoric, qui députa vers l'empereur le pape Jean Ier (523 † 526), afin d'en obtenir la révocation. Le Pape fut accueilli à Constantinople avec les plus grands honneurs, et s'il ne put réussir à obtenir ce que voulait le roi des Ostrogoths, il ne revint cependant à Rome que comblé des présents de l'empereur [1]. Il y a lieu de supposer que Jean Ier fut frappé du bel effet des mosaïques dans les églises de Constantinople, et qu'il ramena avec lui quelques artistes, dans l'intention de restaurer à Rome l'art de la mosaïque, abandonné depuis près de soixante ans. Jean Ier mourut dans les prisons de Théodoric, à Ravenne, peu de temps après son retour. Ses soins ne furent pas perdus néanmoins, et son successeur Félix IV († 530) utilisa le talent des artistes byzantins dans la décoration de l'église Saints-Cosme-et-Damien qu'il fit élever [2].

Cependant l'art de la mosaïque ne prit pas encore de développement à Rome. Les guerres de Bélisaire contre les Ostrogoths et le siége que cette ville eut à subir y avaient éteint la culture des arts, et il faut nous reporter à cinquante années après Félix IV pour trouver

(1) *Liber pontificalis,* t. I, p. 190.
(2) *Ibidem*, t. I, p. 195.

la trace de l'exécution d'une œuvre de mosaïque. Celle dont nous voulons parler existe sur le grand arc qui subsiste encore de l'ancien sanctuaire de l'église Saint-Laurent hors les murs, bâtie par le pape Pélage II (578 † 590) [1], reconstruite par Adrien Ier, qui changea l'orientation de l'église, et agrandie au treizième siècle par Honorius III. Le Christ y est représenté assis sur le globe du monde, comme dans l'abside de Saint-Vital de Ravenne, élevée trente-cinq ans plus tôt; saint Pierre, saint Laurent et le pape Pélage sont à la droite du Christ; saint Paul, saint Étienne et saint Hippolyte à sa gauche. Cette mosaïque a subi de nombreuses restaurations à différentes époques; malgré tout, on peut reconnaître qu'elle est fort inférieure à celle de l'église Saints-Cosme-et-Damien. L'artiste n'a pas eu l'idée de faire concourir les personnages qu'il a placés auprès du Christ à une action quelconque. Ils sont tous sur le même plan, sans aucune espèce de lien entre eux. Les proportions néanmoins sont assez régulières, les draperies amples et disposées convenablement, mais les physionomies sont laides et n'ont rien conservé du caractère romain. Le Christ, suivant la très-juste expression de M. Vitet [2], a l'air farouche, ascétique; c'est une vraie figure de moine d'Orient. Les bons mosaïstes grecs restaient à Constantinople, occupés des nombreux et magnifiques travaux qui s'y faisaient dans les églises et dans les palais; ceux de second ordre venaient à Ravenne pour y décorer les édifices qu'on

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 231. — Ciampini, *Vet. monim.*, t. II, p. 101, pl. XXVIII.

(2) *Les mosaïques chrétiennes; Journal des Savants*, 1863, p. 348.

y élevait par ordre des empereurs. Les artistes médiocres, sortis sans doute des couvents de la Thessalie ou de la Macédoine, se risquaient seuls à venir exercer leur industrie à Rome, si cruellement éprouvée par l'invasion des Lombards.

Durant le septième siècle et les premières années du huitième, les églises de Rome s'enrichirent d'un certain nombre de mosaïques, dont l'exécution nous est révélée par le *Liber pontificalis* et par quelques autres documents. Nous pouvons signaler : 1° celle de la voûte de l'abside dans l'église Sainte-Agnès, que fit réédifier le pape Honorius (625 † 638) [1]; 2° celle dont Severinus (640) enrichit l'abside de la basilique de Saint-Pierre [2]; 3° celle de l'arc et de la voûte de l'abside dans l'église Saint-Venance que construisit Jean IV (640 † 642) [3]; 4° dans Saint-Étienne, celle de la voûte d'un autel consacré par Théodore Ier (642 † 649) aux saints Prime et Félicien [4]; 5° une figure en pied de saint Sébastien élevée dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens sous le pontificat d'Agathon (679 † 682) [5]. Le *Liber pontificalis* nous apprend encore que le pape Sergius Ier (687 † 701) fit réparer les mosaïques qui décoraient la façade de l'atrium de la basilique de Saint-Pierre [6], et une ancienne inscription constate que Jean VII (705 † 708) avait décoré de mosaïques une chapelle par lui construite dans la basilique de Saint-Pierre au Vatican. Le *Liber*

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 245.
(2) *Ibidem*, t. I, p. 250.
(3) *Ibidem*, t. I, p. 251.
(4) *Ibidem*, t. I, p. 256.
(5) Baronius, *Annales eccles.*; Lucæ, 1742, t. XII, p. 17.
(6) *Liber pontif.*, t. I, p. 311.

pontificalis ne manque jamais de rapporter les travaux d'art qui ont été exécutés sous chacun des papes, et, depuis le seizième siècle, les archéologues italiens ont fouillé les archives de leur pays pour y puiser ce qui pouvait intéresser l'histoire de l'art; cependant on n'a pu trouver la trace d'aucune autre mosaïque jusqu'au pontificat de Zacharie (741). Si l'on fait attention au petit nombre de monuments de ce genre durant l'espace de cent cinquante années, et au long intervalle de temps qui s'est écoulé souvent dans leur exécution de l'un à l'autre, on pourra se convaincre qu'il n'existait pas d'école de mosaïque à Rome, et que les tableaux qui sont signalés sont dus à des artistes étrangers appelés spécialement pour les faire. Ces artistes appartenaient évidemment à l'empire d'Orient. On remarquera d'abord, en effet, que sur les sept papes qui, depuis la mort de Pélage II jusqu'à l'avénement de Zacharie, ont fait faire des mosaïques, trois, Jean IV, Sergius et Jean VII, étaient Grecs d'origine, et que deux autres, Théodore et Agathon, étaient nés le premier en Palestine et le second en Sicile, provinces qui appartenaient encore à l'empire d'Orient, où l'art de la mosaïque était usuel et très-cultivé. On comprend sans peine que ces papes, par suite de leurs relations avec leur pays natal, aient appelé des artistes grecs pour décorer les églises de Rome. Plusieurs des tableaux mosaïques dont les textes ont constaté l'exécution, subsistent encore au surplus à Sainte-Agnès, dans l'oratoire de Saint-Venance, à Saint-Étienne, à Saint-Pierre-aux-Liens, et encore à Sainte-Marie in Cosmedin et dans les cryptes de la basilique de Saint-Pierre, où l'on a transporté des fragments de

celles que fit faire Jean VII [1], et l'on peut reconnaître que ces peintures sont empreintes du style byzantin. Ainsi, à Sainte-Agnès, la sainte patronne de l'église, qui figure dans la voûte de l'abside entre les deux souverains pontifes Symmaque et Honorius, porte le costume tout à la fois riche et sévère des impératrices d'Orient; sa tête est couronnée du stemma. L'austère sévérité des visages, la gravité des attitudes, l'ampleur et la simplicité des vêtements sacerdotaux que portent les deux papes, sont caractéristiques de l'art byzantin. Les idées grecques se manifestent également dans les autres mosaïques avec des qualités diverses, suivant le talent des artistes. A Saint-Venance, où l'arc et la voûte de l'abside sont ornés de mosaïques, on voit sur l'arc huit saints martyrs, dont cinq sont revêtus d'un costume byzantin, la longue tunique enrichie de médaillons aux épaules et la chlamyde ornée du tablion qui appartenait aux grands dignitaires de la cour de Constantinople. Dans le haut de la voûte, le Christ est représenté à mi-corps au milieu des nuages, bénissant à la manière grecque. Au-dessous, on voit la Vierge au milieu de huit saints, dans le costume et dans l'attitude (les deux mains élevées) que lui donnent ordinairement les artistes byzantins en pareille situation. A Saint-Étienne, les deux saints Prime et Félicien, qui sont représentés à droite et à gauche d'une grande croix, portent aussi la chlamyde ornée du tablion. Le saint Sébastien de Saint-Pierre-aux-Liens est reproduit sous la figure d'un

[1] Ces mosaïques, de même que toutes les autres qui subsistent encore à Rome, ont été savamment décrites par M. H. Barbet de Jouy, *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*; Paris, 1857.

personnage honorable de la cour de Constantinople. La mosaïque provenant de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, et que l'on voit dans la sacristie de Sainte-Marie in Cosmedin, n'est qu'un fragment d'un grand tableau qui représentait l'Adoration des mages; il n'en reste que le groupe de la Vierge et de l'Enfant, avec saint Joseph et un ange dont la tête est ceinte d'un diadème et qui porte à la main la longue verge, attribut des anges chez les Byzantins. L'exécution matérielle de la mosaïque laisse beaucoup à désirer : les cubes sont d'une assez grande dimension, les joints trop espacés; mais le style des figures et la manière dont elles sont groupées dénotent dans la composition un art qui, à cette époque, n'existait plus que dans l'empire grec. Cependant si l'on retrouve encore dans toutes ces mosaïques quelques vestiges des anciennes traditions, il faut reconnaître qu'elles sont bien inférieures à celles qui furent exécutées sous Félix IV, dans l'église Saints-Cosme-et-Damien. Il n'y a pas lieu de s'en étonner. Nous avons déjà eu l'occasion de constater, en effet, qu'un abaissement du niveau de l'art s'était produit dans l'empire d'Orient, à partir de la mort d'Héraclius (641), qui devint comme le signal d'une série de crimes et de violences, et l'on a pu remarquer que depuis cette époque jusqu'au règne de Théophile (829 † 842), les monuments des différents arts industriels, de même que les textes qui en constateraient l'existence, nous ont fait défaut [1].

L'art byzantin était donc déjà entré dans la voie de la décadence, lorsque Léon l'Isaurien proscrivit le culte

[1] Voyez t. I, p. 44 et 212; t. II, p. 25; t. III, p. 29 et 523.

des saintes images et en interdit la reproduction aux artistes sous les peines les plus sévères (726). Exécutés par lui et par ses successeurs avec la plus grande rigueur, les édits de Léon eurent pour effet l'émigration d'artistes grecs en Italie; mais ces artistes, nés et élevés au milieu des troubles de l'empire d'Orient, abandonnés à eux-mêmes et privés des beaux modèles qu'ils avaient sous les yeux à Constantinople, ne purent produire que des œuvres de plus en plus médiocres. Néanmoins, comme ils avaient encore conservé quelques bonnes traditions, ils surent arracher l'art à l'anéantissement presque complet où il était arrivé en Italie, et ils devinrent les promoteurs du réveil qui commença dès cette époque à se produire dans toutes les branches de l'industrie artistique, et qui reçut plus tard une vive impulsion des efforts simultanés de Léon III et de Charlemagne [1]. Il ne paraît pas néanmoins que les mosaïstes grecs aient émigré en grand nombre au huitième siècle en Italie, car les œuvres de mosaïque y sont encore très-rares. Le pape Zacharie (741 † 752), qui était Grec d'origine, fit enrichir de mosaïques l'arc de la voûte qui couvrait le tombeau de Grégoire III, son prédécesseur, dans la basilique de Saint-Pierre [2], et le triclinium du palais de Latran qu'il avait fait reconstruire [3]; Paul Ier (757 † 767) orna de marbres et de mosaïques l'église du monastère de Saint-Étienne, édifiée par lui [4]; enfin Adrien Ier (772 † 795) enrichit d'une

(1) Voyez les NOTIONS GÉNÉRALES, t. I, p. 104 et suiv.
(2) ROMANUS, *Basilicæ vet. Vaticanæ descript.*, cap. VII; Romæ, 1646, p. 16.
(3) *Liber pontificalis*, t. II, p. 74.
(4) *Ibidem*, p. 129.

mosaïque la voûte de l'abside de l'église Saint-Théodore[1]. Ce tableau mosaïque subsiste encore. Il offre un sujet déjà traité bien souvent par les mosaïstes : le Christ est assis sur le globe du monde; à sa gauche, saint Pierre lui présente saint Théodore revêtu du costume byzantin; à sa droite, saint Paul présente un jeune homme qui offre une couronne. On pourrait reporter à la même époque l'exécution des mosaïques qui décorent deux petites absides de Sainte-Constance dont nous avons parlé.

Les mosaïques que le *Liber pontificalis* nous signale comme ayant été exécutées par les ordres de Léon III (795 † 816) dépassent en nombre celles qui ont été faites durant tout le cours du huitième siècle. Voici les localités qui en furent enrichies : la voûte de l'abside d'un grand triclinium annexé à la basilique de Saint-Pierre[2], celle de la chapelle de la Sainte-Croix dans cette basilique[3], un oratoire élevé à l'archange saint Michel dans le palais de Latran[4], les murs supérieurs et l'abside de l'église Sainte-Susanne[5], l'abside du grand triclinium du palais de Latran[6], et celle de l'église Saints-Nérée-et-Achillée[7]. Toutes ces mosaïques ont disparu, sauf celles qui couvrent l'arc de l'abside de cette dernière église. On trouve bien sur la place de Saint-Jean de Latran une sorte de tribune ornée de mosaïques, où

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 221.
(2) *Ibidem*, p. 256.
(3) *Ibidem*, p. 279.
(4) *Ibidem*, p. 303.
(5) *Ibidem*, p. 242.
(6) *Ibidem*, p. 344.
(7) *Ibidem*, p. 314; — Ciampini, *Vet. mon.*, t. II, p. 124, pl. XXXVIII.

l'on voit d'un côté Jésus-Christ donnant les clefs à saint Sylvestre et un étendard à Constantin, et de l'autre, saint Pierre remettant le pallium à Léon III et un étendard à Charlemagne; mais ce n'est là qu'une reproduction de l'abside du triclinium de Latran, faite en 1743, d'après un ancien dessin [1]. Comme on ne peut savoir quelle était l'exactitude de ce dessin, et que d'ailleurs les artistes du dix-huitième siècle ne se piquaient pas de copier avec fidélité, il n'est pas possible de se fier à cette reproduction pour juger de la valeur de la mosaïque primitive. On ne saurait se fier davantage à un dessin des peintures de Sainte-Susanne publié par Ciampini, d'après un ancien manuscrit [2]. On n'a donc plus, pour juger les mosaïques du temps de Léon III, que celles qui couvrent l'arc de l'abside de l'église Saints-Nérée-et-Achillée, et il faut convenir que nous n'en avons pas encore signalé d'aussi mauvaises. Le sujet principal, qui se développe au-dessus de l'ouverture de la baie, est une Transfiguration. La figure du Christ, de très-grande proportion, et cependant lourde et trapue, est reproduite au centre d'une auréole; les deux prophètes Moïse et Élie, de proportion beaucoup plus petite, paraissent comme des nains auprès du Sauveur; les trois apôtres, enveloppés dans leurs manteaux, semblent enfermés dans des sacs et rampent à terre comme des vers. A gauche, un ange annonce à la Vierge les décrets de Dieu; à droite, Marie, assistée d'un ange, tient devant elle son Fils. La Mère de Dieu est debout, et porte une sorte de vêtement monacal serré à la taille par un

(1) Ciampini, *Vet. mon.*, t. II, p. 128, pl. XL.
(2) *Ibidem*, p. 138, pl. XLII.

cordon. Le dessin est au niveau de la composition; toutes les figures sont roides et sans mouvement, les têtes laides et sans expression, les vêtements n'offrent que de gros plis droits et durs[1]. On ne rencontre plus dans ce tableau, si l'on en excepte les deux anges, qui sont un peu moins disgracieux que les autres figures, aucune trace des anciennes traditions; c'est à peine si l'on peut le rattacher à l'art byzantin dégénéré.

On s'étonnera peut-être de rencontrer une œuvre atteinte d'une pareille décadence au temps de Léon III et de Charlemagne, qui a été signalé avec raison comme une époque de retour au culte de l'art; mais il faut faire attention que la mosaïque, cultivée seulement en Orient depuis près de trois siècles, avait eu plus à souffrir que tous les autres arts des édits rendus contre les images. Sauf quelques tableaux dont les mosaïstes les plus habiles pouvaient décorer les palais de l'empereur, les peintres en mosaïque ne trouvaient généralement à employer leur talent que dans les églises, dont les absides, les voûtes et souvent même les murs se couvraient de sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, afin de faire connaître au peuple illettré les scènes principales de la Bible et de l'Évangile, et de compléter son éducation religieuse. Lorsque les édits des empereurs iconoclastes eurent interdit la reproduction des images dans les églises, les mosaïstes en furent réduits à ne plus produire que des motifs d'ornements. Ils négligèrent bientôt, pour la plupart, l'étude de la composition et de la figure, et d'artistes ils devinrent ouvriers. L'émigration avait amené en Italie, au commencement de la

(1) Ciampini, *Vet. monimenta*, t. II, p. 124, pl. XXXVIII.

persécution, quelques mosaïstes, habiles praticiens, qui, malgré l'affaiblissement de l'art en Orient, étaient encore capables de composer des tableaux et d'exécuter des figures; mais ces premiers mosaïstes émigrés n'existaient plus à l'époque de Léon III, soixante-quinze ans après la promulgation des édits, et l'état de trouble et de guerre dans lequel fut plongée l'Italie durant la seconde moitié du huitième siècle n'ayant pas permis aux papes de fournir assez de travaux à leurs élèves pour entretenir une école de mosaïque, ce fut encore aux mosaïstes de l'Orient que Léon III dut avoir recours pour faire exécuter les mosaïques assez nombreuses dont il enrichit les églises de Rome et le palais de Latran. On comprend dès lors l'état d'infériorité de leurs œuvres, malgré cette aspiration vers la renaissance qui se fit sentir alors dans les autres branches des arts.

Ce qui constate que les travaux en mosaïque de Léon III avaient attiré à Rome plusieurs mosaïstes grecs, c'est que Pascal Ier (817 † 824), qui monta sur le trône pontifical sept mois après lui, put faire faire un grand nombre de mosaïques, à savoir : dans la basilique de Saint-Pierre, au-dessus du tombeau de saint Sixte; à Sainte-Praxède et dans la chapelle Saint-Zénon annexée à cette église; à Sainte-Marie in Dominica (aujourd'hui Sainte-Marie-de-la-Nacelle) et à Sainte-Cécile[1]. La mosaïque du tombeau de saint Sixte a disparu avec l'ancienne basilique de Saint-Pierre; mais les autres subsistent encore, et ce sont les plus complètes et les mieux conservées qui soient à Rome. Il serait beaucoup trop long, et sans intérêt d'ailleurs, d'en faire ici une des-

[1] *Liber pontif.*, t. II, p. 323, 327, 328, 329 et 333.

cription étendue[1]; nous nous bornerons à faire ressortir ce qu'elles offrent de plus remarquable au point de vue de leur origine et de l'histoire de l'art. Elles ont au surplus un caractère très-authentique, car elles portent le nom ou tout au moins le monogramme de Pascal Ier.

De toutes les anciennes églises de Rome, Sainte-Praxède est la plus remarquable par l'abondance des mosaïques. L'effet de l'ensemble est imposant, et les yeux en sont éblouis quand on entre. Un grand arc attenant à la nef, la voûte hémisphérique de l'abside et son arc, et l'entrée de la chapelle Saint-Zénon, en sont couverts. L'ouvrier mosaïste qui a fait le grand arc et la voûte de l'abside étant sans doute incapable de composer un tableau, a emprunté son sujet aux mosaïques de l'arc et de l'abside de l'église Saints-Cosme-et-Damien, qu'il a reproduites en se contentant de substituer aux deux frères Cosme et Damien sainte Praxède et sainte Pudentienne, sa sœur, à saint Théodore saint Zénon, et au pape Félix IV le pape Pascal Ier. Du reste, la disposition du tableau est la même, les attitudes des personnages sont semblables, tout, en un mot, jusqu'aux accessoires, est imité servilement. Des dissemblances notables se font néanmoins sentir dans les deux tableaux. Respectant les règles les plus vulgaires de l'art, le mosaïste du sixième siècle avait donné à tous ses personnages des proportions empruntées à la même échelle. L'auteur des tableaux de Sainte-Praxède, adoptant

[1] Elles ont été décrites avec le plus grand soin par M. Barbet de Jouy, *Les mosaïques chrétiennes de Rome*; et publiées par Ciampini, *Vetera monim.*, t. II, et par M. G. Fontana, *Raccolta delle migliori chiese di Roma*; Roma, 1855.

l'usage, qui commençait à s'introduire, de proportionner la grandeur des figures à l'importance morale des personnages représentés, a donné au Christ une taille d'un tiers au moins plus élevée que celle des autres figures, bien qu'il soit même placé sur un plan plus éloigné. Cette faute de goût donne à l'ensemble de la composition un caractère étrange. Le dessin du mosaïste de Sainte-Praxède, sans être absolument défectueux, n'atteint pas à la correction qu'on remarque encore dans le tableau qui lui a servi de modèle. Les formes sont plus exiguës, les physionomies plus rudes, les draperies moins amples et moins bien jetées. Les brebis étaient déjà fort médiocrement rendues dans la mosaïque de l'église Saints-Cosme-et-Damien; à Sainte-Praxède, elles semblent avoir été copiées sur des animaux taillés grossièrement dans du bois par quelque pâtre des montagnes. Les vingt-quatre vieillards qui manquent dans l'arc de l'abside à l'église Saints-Cosme-et-Damien, se retrouvent à Sainte-Praxède. Ils sont répartis en deux groupes sur chacun des côtés de l'arc. Disposés symétriquement en trois lignes par quatre, et à des distances égales comme des soldats dans les rangs, ils sont tous drapés de la même façon, font tous le même geste, et présentent au Christ une couronne semblable. Cette uniformité appliquée à un si grand nombre de personnages est tout à fait déplaisante.

La chapelle Saint-Zénon offre des mosaïques plus gracieuses et surtout d'un meilleur goût. La voûte a reçu une ornementation d'un style élevé. Au centre, le Christ est représenté à mi-corps dans un médaillon circulaire; quatre anges vus de face, disposés à des inter-

valles égaux, élèvent les bras au-dessus de la tête pour soutenir ce médaillon. Le corps des anges est trop long, mais les formes n'en sont pas mauvaises; les draperies sont bien disposées. Il y a là un souvenir de l'antiquité, et l'on peut croire que le mosaïste s'est inspiré d'un ancien modèle dans cette ornementation.

Dans la voûte de l'abside de Sainte-Marie-de-la-Nacelle, la Vierge, parée du costume des impératrices byzantines, est représentée assise sur un riche trône à coussin, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui se présente de face, bénissant à la manière grecque et tenant de la main gauche le livre des Évangiles. Sur les côtés sont disposés deux groupes d'anges qui s'inclinent. Le pape Pascal, agenouillé sur le tapis du trône, tient en ses mains le pied droit de la Vierge. Trois anges de chaque côté sont au premier plan des groupes, vêtus de longues robes et de manteaux flottants; on aperçoit, en arrière d'eux, le buste ou les têtes de ceux qui sont au second plan, puis, au delà, le haut des têtes seulement; on ne voit plus ensuite que la partie supérieure des nimbes, qui vont en diminuant d'étendue jusqu'au sommet du tableau. Cette manière d'indiquer la profondeur d'une foule en échelonnant et superposant des têtes, des coiffures ou des nimbes, était très-usitée dans l'école de peinture byzantine; on en voit de nombreux exemples dans les miniatures des manuscrits. Nos lecteurs en trouveront deux spécimens dans celles qui sont reproduites sur notre planche LXXXVI. Nous avons signalé aussi, tome II, page 64, une curieuse miniature grecque où cet effet de perspective est reproduit.

Le mosaïste de Pascal I[er] ne s'est pas mis en frais

d'imagination à Sainte-Cécile, où il a répété, dans la voûte de l'abside, le sujet qu'il avait exécuté à Sainte-Praxède. C'est encore le Christ sur les nuages, bénissant à la manière grecque, et six personnages sur la terre, disposés par trois sur le même plan, à droite et à gauche du Sauveur, qui les dépasse en taille de tout le buste. Les mêmes palmiers sont reproduits aux deux bouts du tableau ; et dans la frise au-dessous, des brebis, qui sortent des villes saintes, s'avancent vers l'Agneau symbolique placé au centre. Le tableau de l'église Saints-Cosme-et-Damien du sixième siècle est encore celui qui a servi de modèle au mosaïste de Sainte-Cécile.

Les successeurs de Pascal, jusqu'à Nicolas Ier, firent exécuter à leur tour des mosaïques, comme nous l'apprend le *Liber pontificalis*. Grégoire IV (827 † 844) fit orner ainsi la voûte de l'abside de l'oratoire qu'il éleva dans la basilique de Saint-Pierre, pour y déposer, sous un autel d'argent, le corps de saint Grégoire, et l'abside de l'antique église Saint-Marc, qu'il avait rebâtie [1]. Sergius II (†847), son successeur, fit décorer d'une mosaïque à fond d'or celle de l'église Saints-Sylvestre-et-Martin [2]. Benoît III (855†858) orna de peintures en mosaïque les fenêtres et l'abside de Santa-Maria-in-Transtevere [3]. Enfin son successeur, Nicolas Ier (†868), en enrichit différentes parties de l'église Sainte-Marie-Nouvelle, aujourd'hui dédiée sous le vocable de Sainte-Françoise-Romaine.

Les mosaïques des absides de Saint-Marc et de Sainte-

(1) *Liber pontif.*, t. III, p. 11 et 12.
(2) *Ibidem*, p. 55.
(3) *Ibidem*, p. 164.

Françoise sont les seules qui subsistent aujourd'hui. Celle de Saint-Marc témoigne de l'absence de toute étude et de toute notion d'art chez le mosaïste. Le sujet est le même que celui qui est reproduit dans les absides de Sainte-Praxède et de Sainte-Cécile ; c'est le Christ d'une taille colossale, ayant trois personnages à sa droite et autant à sa gauche, et, dans une frise au-dessous, l'Agneau symbolique avec les brebis qui se dirigent vers lui. Le défaut d'expression dans les figures, l'allongement disgracieux des corps, le manque d'ampleur des draperies, ne sauraient être portés plus loin. Bien que les sept personnages soient compris dans le même tableau et doivent concourir à une action, le mosaïste les a isolés en les posant sur des dalles peu élevées au-dessus du sol ; et tout isolés qu'ils soient ainsi, saint Marc porte cependant la main droite sur l'épaule du pape Grégoire : c'est l'oubli de toute notion d'ordre et de toute raison. Il en est autrement dans la mosaïque de Sainte-Françoise-Romaine, qui a été exécutée de 858 à 868, quatorze ans au moins et plus de vingt ans peut-être après celle de Saint-Marc. L'artiste, ne voulant pas faire concourir à une action commune les personnages représentés dans la voûte absidale qu'il était chargé de décorer, a compris qu'il fallait alors les rendre complétement indépendants les uns des autres. Il a donc divisé le champ inférieur de la voûte en cinq arcades plein cintre soutenues par des colonnes, ce qui présente ainsi cinq niches, dans lesquelles il a placé ses personnages. Au centre, la Vierge, assise sur un trône byzantin et revêtue d'un riche costume de la cour orientale, tient auprès d'elle son divin Fils, qui est debout, les pieds

posés sur le siége du trône ; saint Jacques et saint Jean, saint Pierre et saint André, remplissent les autres niches, à droite et à gauche de la Vierge. Ils sont représentés debout sur un socle, tenant à la main un volumen. Toutes ces figures, de même que le groupe de la Vierge et de l'Enfant, se détachent sur un fond d'or. Les apôtres sont largement drapés à la manière antique. La partie supérieure de la voûte est ornée d'une sorte de velarium où l'on voit, avec la main tenant une couronne et la croix, des vases chargés de fleurs ou de fruits qui rappellent l'antiquité. La guirlande de fleurs et de fruits qui encadre la voûte est également d'un goût assez pur. Cette mosaïque, qui est d'ailleurs finement exécutée, diffère donc par son style de celles qui l'ont précédée. On s'aperçoit facilement qu'elle est le produit d'une école nouvelle qui cherche à se frayer des voies meilleures, qui s'efforce de retourner vers les anciennes traditions et qui aspire à relever la mosaïque. Elle ne justifie pas encore de la renaissance de l'art, mais elle constate un progrès qui doit y conduire. On aura l'explication de l'heureux changement qui se produisait à Rome dans l'art de la mosaïque, si l'on fait attention aux événements qui s'étaient passés en Orient. A la mort de Théophile (842), l'impératrice Théodora, tutrice de Michel III, avait rétabli le culte des images. Cette heureuse révolution avait donné aux arts une vive impulsion. Les premières œuvres de la mosaïque, qui avait été à peu près abandonnée depuis plus de cent ans, durent être fort médiocres ; mais les immenses travaux qui furent alors entrepris pour rétablir dans les églises les peintures et les mosaïques des murs, des voûtes et

des absides, eurent pour résultat une véritable renaissance, qui se produisit en effet dans tout son éclat sous Basile le Macédonien (867†886) [1]. L'exécution de la mosaïque de Sainte-Françoise-Romaine coïncide avec les dernières années du règne de Michel III (†867); le mosaïste grec qui en est l'auteur n'était pas fort habile, mais il était entré dans cette voie nouvelle qui allait conduire à la restauration complète de son art en Orient.

Cette mosaïque est la dernière qui ait été exécutée à Rome au neuvième siècle, du moins on n'a trouvé la trace d'aucune autre dans les églises et les textes n'en mentionnent aucune. La lacune est complète pendant deux siècles, et pour retrouver l'exercice de cet art en Italie, il faut arriver jusqu'au moment où Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, fit venir de Constantinople (1066) des artistes pour décorer de mosaïques la nouvelle église qu'il avait édifiée dans l'enceinte de son monastère et où le doge Selvo (1071†1084) fit également enrichir de mosaïques les voûtes et les murs de la basilique de Saint-Marc.

Il nous reste à dire quelques mots des mosaïques exécutées dans les provinces italiennes au neuvième siècle.

Les traces des mosaïques qui furent exécutées en Italie, en dehors de Ravenne et de Rome, du sixième siècle à la fin du neuvième, sont fort rares, et cette pénurie des monuments dans les provinces italiennes vient démontrer de nouveau que l'art de la mosaïque n'avait plus été cultivé en Italie après le cinquième siècle, et

[1] Voyez les Notions générales, t. I, p. 48 et suivantes, et plus haut p. 188.

qu'il s'était depuis lors monopolisé dans la main des artistes grecs, appelés de loin en loin, lorsque la tranquillité du pays et l'état des finances des villes et des églises le permettaient, pour y faire quelques tableaux de cette façon. Les seules mosaïques que nous puissions citer sont celles de l'abside de Saint-Ambroise de Milan, celles que fit faire le doge Pierre Tradonico, en 837, dans l'église Sainte-Marguerite de Venise [1], et celles du grand arc et de l'abside de la cathédrale de Capoue. Les mosaïques de Sainte-Marguerite ont été détruites avec l'église elle-même. Nous ne connaissons celles de Capoue que par la gravure qu'en a publiée Ciampini [2] et par la dissertation dont il l'a accompagnée. La Vierge, revêtue d'un riche costume byzantin, est assise sur un trône, tenant devant elle l'Enfant Jésus; la Colombe symbolique vole au-dessus de sa tête; aux côtés de la Vierge sont les apôtres saint Pierre et saint Paul, portant le costume antique largement drapé, saint Étienne et sainte Agathe, dont l'habillement consiste en une robe d'une riche étoffe. Le monogramme grec de la Mère de Dieu : MP ΘΥ (Μήτηρ Θεοῦ), se lit au-dessus du trône. Au haut du grand arc on a représenté, dans un médaillon, la figure à mi-corps de Dieu le Père, et sur les côtés, les figures en pied d'Isaïe et de Jérémie. Une inscription au bas du tableau constate qu'il fut exécuté sous l'épiscopat d'Ugon, qui gouvernait l'Église de Capoue à la fin du neuvième siècle. Ciampini, qui regarde ce travail comme étant de la main d'un artiste grec, le croit de l'auteur de la mosaïque de Sainte-Françoise-Romaine. A en juger

(1) Sansovino, *Venetia descritta;* in Ven., 1585, fo 88 vo.

(2) *Vetera monim.*, t. II, p. 165, pl. LV.

par la gravure de Ciampini, le dessin était correct, les figures avaient du mouvement et de l'expression. Ceci n'aurait rien d'étonnant, puisque la mosaïque de Capoue a été exécutée à une époque où l'art byzantin était en pleine voie de renaissance. La grande mosaïque de Saint-Ambroise existe encore, et nous avons eu plusieurs fois l'occasion de l'admirer. On veut qu'elle ait été exécutée par les soins de l'abbé Gaudentius, du temps d'Angilbert II, archevêque de Milan, à peu près à la même époque qui vit s'élever le magnifique autel d'or dont nous avons donné la description, c'est-à-dire vers 835[1]. Il est impossible de n'y pas reconnaître l'œuvre d'un artiste byzantin. Le Christ, assis sur un trône d'or gemmé, à coussin et à dossier, est représenté bénissant de la main droite et tenant de la gauche le livre des Évangiles. On trouve là une reproduction presque littérale du Christ de la grande mosaïque du narthex de Sainte-Sophie, que notre planche CXVIII a fait connaître à nos lecteurs. La parole du Sauveur, inscrite sur le livre, est la même dans les deux compositions, en grec à Sainte-Sophie, en latin à Saint-Ambroise : JE SUIS LA LUMIÈRE DU MONDE. Au-dessus de sa tête, on lit cette inscription dont les Grecs accompagnaient ordinairement sa figure lorsqu'ils le représentaient dans cette situation : IH XC (Ἰησοῦς Χριστός) Ο ΒΑCΙΛΕΥC ΤΗC ΔΟΞΗC, JÉSUS-CHRIST, ROI DE GLOIRE. Les deux archanges Michel et Gabriel volent à la hauteur de la tête du Christ. Leurs noms grecs sont inscrits auprès de leurs têtes.

(1) Voyez t. I, p. 121, et t. II, p. 137. — FERRARIO, *Monumenti sacri di Sant' Ambrogio;* Milano, 1824, p. 156. On trouve une reproduction de la mosaïque dans cet ouvrage, et aussi dans DU SOMMERARD, *les Arts au Moyen âge,* ALBUM, IX[e] série, pl. XIX.

Saint Gervais et saint Protais, dont les noms sont tracés en latin, se tiennent à droite et à gauche du trône, revêtus des riches costumes de la cour byzantine. Au-dessous, trois médaillons renferment les bustes de saint Satyre et des saintes Marcelline et Candide. Le surplus du champ, à droite et à gauche, est rempli par deux compositions qui sont encadrées entre deux palmiers et ainsi séparées de la composition centrale, objet principal du tableau. L'une représente l'intérieur de la basilique de Tours, où l'on célèbre les obsèques de saint Martin, en présence de saint Ambroise, qui cependant, dit la légende, se trouvait à Milan, où il s'était endormi en disant la messe; l'autre, l'intérieur de la basilique de Milan, dans laquelle saint Ambroise est endormi auprès de l'autel. Les petits monuments sont enrichis de coupoles dans le style byzantin. L'effet de cette grande composition est des plus imposants. Le dessin ne manque pas de correction. L'excellente attitude des deux anges volants a été inspirée à l'artiste par l'étude des Victoires sur les arcs de triomphe antiques. Les archéologues italiens supposent, comme nous l'avons dit, que cette grande œuvre de mosaïque grecque est du temps de l'archevêque Angilbert II; nous la supposons plutôt de la seconde moitié du neuvième siècle. Elle est bien supérieure aux mosaïques exécutées à Rome sous Pascal Ier, et ne peut avoir été faite qu'à une époque de régénération de l'art byzantin.

II.

Dans l'empire des Francs du VIe au IXe siècle.

Nous avons dit plus haut que des mosaïques avaient été exécutées dans les Gaules à l'époque de la domina-

tion romaine, et nous en avons cité quelques exemples. Cependant l'art de la mosaïque ne prit pas racine dans le pays. La seule mention que nous ayons trouvée de l'exécution de mosaïques en France antérieurement au temps de Charlemagne, nous est fournie par l'histoire des évêques d'Auxerre. Didier, qui occupa le siége pontifical d'Auxerre pendant près de onze années, au commencement du septième siècle, augmenta, dit le chroniqueur qui a écrit la Vie de cet évêque, l'étendue de l'église cathédrale Saint-Étienne en faisant construire à l'orient une grande abside, qu'il fit décorer d'une mosaïque à fond d'or, à l'instar de celle qu'avait fait faire Syagrius, évêque d'Autun, à la fin du sixième siècle [1].

Ainsi, sous le règne de Chlother II (584 † 628), qui avait réuni sous sa puissance toutes les provinces de l'empire des Francs et assuré la paix du pays, des mosaïques y avaient été exécutées. Quels en étaient les auteurs? Les documents manquent absolument pour répondre à cette question. Il n'est pas à croire cependant que les mosaïstes romains du cinquième siècle aient pu se perpétuer par leurs élèves durant le sixième, lorsque les Gaules furent bouleversées par l'invasion et l'établissement des Francs, et il faut plutôt admettre que des artistes grecs y furent appelés, de même qu'en Italie, à la fin du sixième siècle et au septième. Ce qui tend à le prouver, c'est que Charlemagne, voulant avoir des mosaïques dans les églises et dans les palais qu'il faisait construire, fut obligé de les enlever de Ravenne, en même

[1] *Historia episcoporum Autissiodorensium*, ap. Labbe, *Nova bibl. Mss. libr.*, t. I, p. 413.

temps que des marbres et des colonnes [1]. Il faut cependant que des mosaïstes aient accompagné ces mosaïques en France pour les mettre en place et les réparer; car Angilbert, gendre de Charlemagne, qui fut abbé du monastère de Centula, fondé par saint Riquier, ayant fait reconstruire somptueusement l'église de ce monastère, la fit décorer de quatre mosaïques. La première, sous le portique, près des portes, reproduisait la Nativité; la seconde, au fond de l'église, la Passion; la troisième, dans le chœur, du côté du nord, la Résurrection; et la quatrième, du côté du sud, l'Ascension [2]. Ciampini a donné la gravure d'un dessin qui lui aurait été adressé d'une mosaïque existant de son temps dans la basilique d'Aix-la-Chapelle, et qu'on attribuait à l'époque de Charlemagne [3]. Il est impossible de juger de l'âge et de la qualité d'une mosaïque uniquement d'après les gravures de Ciampini; mais cependant, tel qu'il est, le dessin gravé ne permet pas de reporter la mosaïque au neuvième siècle, tant elle s'éloigne du style de cette époque.

Au delà de Charlemagne, il n'existe aucun document qui puisse faire supposer qu'on ait exécuté des mosaïques en France antérieurement à la fin du onzième siècle.

III.

Restauration de la mosaïque en Occident au XIe siècle.

Depuis le milieu du neuvième siècle jusque vers la fin du dixième, un voile épais s'était étendu sur l'Occident,

(1) Baronius, *Annales eccl.* ad ann. 795; Lucæ, 1743; t. XIII, p. 287. — Ciampini, *Vet. mon.*, t. II, p. 131.

(2) Anscherus abbas Centul., *Vita Angilberti*, ap. *Acta SS. Ord. S. Benedicti*, sæc. IX, pars 1a, p. 127.

(3) *Vetera monim.*, t. II, p. 134.

et la culture des arts avait été à peu près abandonnée durant cette longue période. Nous avons expliqué que ce fut en Allemagne que se produisit, à la fin du dixième siècle, le retour vers les études artistiques. Le mariage d'Othon II et de la princesse grecque Théophanie (972), et surtout le gouvernement de l'empire, que la veuve d'Othon II obtint après la mort de son mari (983), eurent pour conséquence d'attirer en Allemagne des artistes grecs, auxquels on dut la restauration des différents arts industriels. Saint Bernward, évêque d'Hildesheim (993 † 1022) et précepteur d'Othon III, en fut l'un des plus ardents promoteurs [1]. La mosaïque n'avait pas encore été cultivée en Allemagne; mais saint Bernward, qui encourageait toutes les branches des arts libéraux et industriels, après avoir relevé les édifices que ses prédécesseurs avaient possédés, les enrichit de très-beaux ouvrages en mosaïque [2]. Cependant cet essai d'introduction de l'art de la mosaïque en Allemagne n'eut pas de suite. On avait hâte de relever et de restaurer les églises tombées en ruine durant le dixième siècle, et pour aller vite en besogne, on préféra la peinture, qui demandait beaucoup moins de temps et était bien moins coûteuse que la mosaïque.

Ce fut en Italie, où la mosaïque, après avoir joui d'une grande faveur, avait été abandonnée complétement depuis deux cents années, qu'on vit reparaître la pratique de cet art. Nous avons déjà expliqué [3]

(1) Voyez t. I, p. 142 et suiv. et 342; t. II, p. 182; t. III, p. 129 et suiv., 590 et suiv.

(2) TANGMARUS, *Vita S. Bernwardi*, ap. LEIBNITZ, *Script. rer. Brunsvic.*; Han., 1707, p. 445.

(3) Voyez plus haut, p. 222.

qu'en 1066, Didier, abbé du Mont-Cassin, qui depuis fut pape sous le nom de Victor III, voulant décorer l'église qu'il avait rebâtie, avait fait venir de Constantinople des artistes qui enrichirent de mosaïques le vestibule, le grand arc de l'abside et sa voûte. Il y a mieux, il ouvrit dans son monastère des écoles, où ces artistes enseignèrent leur art à des enfants qui y étaient élevés.

Un peu plus tard, une plus importante école de mosaïque s'établit à Venise. L'église Saint-Marc, édifiée durant le premier quart du neuvième siècle, avait été incendiée en 976, pendant l'émeute populaire qui coûta la vie au doge Candiano IV. Pierre Orseolo, son successeur, entreprit la construction d'une nouvelle église, qui ne fut achevée que sous le doge Domenico Contarini. Domenico Selvo (1071 † 1084), qui succéda à Contarini, la fit revêtir de marbres et de tableaux en mosaïque. Elle fut dédiée en 1085, sous le doge Ordelafo Faliero[1]. Lors même qu'on n'aurait pas le témoignage des anciens historiens de Venise, la forme de l'église et le style de son ornementation suffiraient seuls pour indiquer la main des Grecs dans la construction et dans la décoration du monument.

Aucune mosaïque du onzième siècle n'existe plus au Mont-Cassin. Celles de Saint-Marc de Venise ont été en grande partie refaites au quinzième siècle et surtout au seizième ; cependant il y reste encore un assez grand nombre des mosaïques primitives, exécutées par les

(1) ANDREA DANDOLO, *Chronicon Venetum*, ap. MURATORI, *Rer. Ital. script.*, t. XII. — SANSOVINO, *Venetia descritta*, libro sec.; in Venetia, 1581, p. 30 et 228. — ZANETTI, *Della pittura Veneziana*; in Venezia, 1771, p. 561.

Grecs, pour qu'on puisse juger du talent de ces artistes. Les inscriptions grecques qu'on lit sur plusieurs en constatent l'origine. Il serait beaucoup trop long de décrire toutes ces mosaïques; nous nous contenterons d'en signaler deux des plus importantes, qui appartiennent au onzième siècle : la figure du Christ entre la Vierge et saint Marc, qu'on voit au-dessus de la porte d'entrée à l'intérieur, et le Baptême du Sauveur, qui décore la chapelle des fonts baptismaux. Ce dernier tableau est surtout remarquable par la chaleur et la richesse de sa composition. Le Christ est descendu dans les eaux du Jourdain; saint Jean, à demi nu, les cheveux en désordre et la barbe longue, se tient sur la rive du fleuve et pose la main droite sur la tête de Jésus; sur l'autre rive, on voit une suite d'anges dans une attitude de recueillement. La colombe symbolique vole dans les airs, au-dessus de la tête du divin Baptisé, et une étoile répand sa lumière radieuse sur cette grande scène.

L'école grecque était déjà entrée dans la voie de la décadence, à l'époque où furent exécutées les mosaïques du Mont-Cassin et de Saint-Marc; néanmoins elle n'avait pas encore mis en oubli les anciennes traditions, et son dessin avait conservé de la correction; ses œuvres prouvent que c'était encore une savante école [1]. Elle a eu la gloire de restaurer l'art de la mosaïque en Italie, et surtout de former des élèves qui devinrent bientôt plus habiles que leurs maîtres.

Le pavé de l'église Saint-Marc est enrichi, de même que les murs et les voûtes, d'une vaste mosaïque. On y voit des animaux tranquilles ou luttant : lions, griffons,

(1) Voyez t. I, p. 81 et suiv., et t. III, p. 57 et suivantes.

paons et autres; des vases, des guirlandes, des bouquets, des rinceaux, des entrelacs et d'autres ornements d'une variété infinie. Tout cela est traité dans un style byzantin très-prononcé et doit avoir été exécuté par les mosaïstes grecs, à la fin du onzième siècle. On voit encore des fragments pareils au pavé de Saint-Marc dans quelques églises aux environs de Venise. A Santa-Maria-e-Donato, dans l'île de Murano, on trouve sur un pavé de ce genre la date de 1140.

Il ne paraît pas que l'art de la mosaïque ait été cultivé en France, mais quelques artistes grecs ont pu venir y exercer leur art. Le seul exemple de mosaïque que nous puissions citer est le pavé de l'église Saint-Remi de Reims. Suivant Baugier, c'est Widon, religieux et trésorier de l'abbaye, qui l'avait fait faire en 1090. D'après la description qu'en donne l'historien de la province de Champagne, on reconnaît que ce pavé, qui remplissait le chœur d'un bout à l'autre, était en mosaïque de marbre et de verre, avec quelques disques de marbres précieux, à la manière byzantine. « Il est assemblé, dit-il, de petites pièces de marbre, » les unes en leur couleur naturelle et les autres teintées » et émaillées à la mosaïque, si bien rangées et masti- » quées ensemble qu'elles représentent une infinité de » figures faites comme au pinceau. » Et après avoir fait la description de tous les sujets, il ajoute : « Toutes ces » figures sont faites de pierres peintes à la mosaïque, dans » un champ jaune de même ouvrage, dont les plus gros » pavés n'excèdent pas la largeur de l'ongle, excepté » quelques touches noires et blanches, et quelques pièces » rondes de jaspe qui sont appliquées dans certains

» compartiments faits de pièces de marbre, comme si » c'étaient des pierres précieuses enchâssées en un an» neau [1]. » On reconnaît bien là le système des pavés-mosaïques byzantins du neuvième siècle que nous avons décrits plus haut.

§ V.

DE LA MOSAÏQUE DU XIIe SIÈCLE A LA FIN DU XIVe.

I.

XIIe siècle.

Les premières mosaïques que l'on puisse citer comme appartenant à un maître italien élève des mosaïstes grecs attirés en Italie par l'abbé Didier et par les doges de Venise, sont celles que l'on voit encore aujourd'hui dans l'église Santa-Maria in Transtevere à Rome, sur la façade et sur le grand arc et la voûte de l'abside. Elles ont été faites sous le pape Innocent II (1130 † 1143), dont le nom se lit dans l'inscription qui borde le grand tableau de l'abside. Dans une large frise qui se prolonge sur toute la paroi supérieure de la façade, le mosaïste a représenté la Vierge assise sur un trône richement orné, ayant à sa droite les cinq vierges sages et à sa gauche les cinq vierges folles de l'Écriture [2]. Bien que ce tableau ait subi quelques restaurations inintelligentes [3], il permet de juger favorablement du talent

(1) *Mémoires historiques de la province de Champagne;* Châlons, 1721, t. I, p. 101 et 103.

(2) S. Matthieu, chap. xxv, vers. 1 à 13.

(3) Trois des vierges à gauche ont leurs lampes allumées comme les vierges sages. L'Écriture nommant cinq vierges folles dont les lampes étaient sans huile, l'addition de la flamme à la lampe de trois des vierges folles ne peut être que le résultat d'une restauration faite par un mosaïste ignorant les termes de la sainte Écriture.

de l'artiste qui l'a exécuté. Nous ne pouvons mieux le faire apprécier qu'en rapportant l'opinion d'un savant très-distingué que nous avons déjà cité plusieurs fois : « L'œuvre, dit M. Vitet, donne prise assurément à plus » d'une critique. Il n'en est pas moins vrai qu'elle est » sagement conçue, avec une simplicité toute monumen- » tale. L'ordonnance, bien que trop symétrique encore, » ne tourne pas à la roideur ; les poses sont variées, les » mouvements naturels : ces dix jeunes femmes, et la » Madone qui semble les présider, ne manquent en vérité » ni de charme, ni d'élégance ; en un mot, vous êtes » devant une œuvre qui satisfait suffisamment vos yeux » et votre raison [1]. » Sur le grand arc de l'abside, on voit dans la partie supérieure une croix accompagnée des sept chandeliers d'or et des symboles des Évangélistes, et plus bas, à la hauteur de l'ouverture de l'arc, d'un côté une grande figure en pied du prophète Isaïe, et de l'autre celle de Jérémie. Au-dessous des prophètes, deux motifs d'ornementation d'un bon style terminent la décoration de l'arc. L'abside renferme une grande page qui sort du sentier rebattu par les mosaïstes du neuvième siècle. Au-dessous d'un velarium, le Christ et sa Mère sont assis près l'un de l'autre, sur un vaste trône richement décoré. Leur attitude est majestueuse ; Jésus embrassant le corps de sa Mère de son bras droit et lui posant la main sur l'épaule, semble l'attirer vers lui. La tête du Sauveur est noble et belle, celle de Marie est d'une suavité toute chrétienne, et, pour nous servir de l'expression de M. Vitet, a presque la pureté de traits d'une tête antique. Vêtue comme une impératrice

(1) *Les mosaïques chrétiennes ; Journal des Savants*, 1863, p. 491.

d'Orient, elle a la tête ornée d'une couronne d'or gemmé. A la gauche du groupe sont les figures en pied de saint Pierre, de saint Corneille et de saint Jules, papes; à la droite, celles du pape Calixte Ier, de saint Laurent et du pape Innocent II, qui, comme fondateur du monument, tient dans ses mains, suivant l'usage, un petit édicule. Tous ces personnages ne sont pas d'un aussi haut style que les figures du Christ et de la Vierge, mais ils ne manquent pas de correction; les visages un peu allongés, suivant la méthode des Grecs, ont des traits réguliers et expressifs. Saint Pierre est drapé à l'antique dans la toge romaine, les autres portent un vêtement ecclésiastique, dont les plis variés sont ajustés avec ampleur. Les mosaïques de Santa-Maria in Transtevere renferment donc toutes les qualités qui constituent une œuvre d'art, et témoignent de la connaissance chez leur auteur des lois du style de l'antiquité; elles laissent bien au-dessous d'elles toutes celles qui avaient été exécutées à Rome au neuvième siècle. On ne peut supposer qu'une œuvre de cette valeur ait pu surgir subitement sans être précédée par des essais moins heureux, et comme depuis plus de deux cents ans l'art de la mosaïque avait cessé d'être pratiqué à Rome, il faut reconnaître que le mosaïste de Santa-Maria in Transtevere avait dû puiser la science dont il a fait preuve dans une école étrangère au pays. Les auteurs de cette renaissance de la mosaïque, les éducateurs des mosaïstes italiens, peuvent-ils être autres que les Grecs appelés à Venise et au Mont-Cassin, à défaut d'artistes italiens?

A peu près à la même époque, l'art de la mosaïque reçut une grande impulsion en Sicile sous les princes

normands. Cette grande île était restée l'une des provinces de l'empire d'Orient, depuis l'époque où Bélisaire s'en était rendu maître (535), jusqu'au moment où les Aglabites d'Afrique s'en emparèrent (827). Depuis, sous Basile le Macédonien, les Grecs, après avoir détruit la flotte des Sarrasins, étaient rentrés en possession d'un grand nombre des villes. L'art byzantin était alors en pleine voie de renaissance, et la mosaïque surtout était cultivée avec un très-grand succès par les Grecs. Lorsque le comte Roger s'empara de la Sicile (1067), il y trouva donc des mosaïstes pour décorer les églises et les palais. Sous Roger II (1105-1154), qui constitua le royaume des Deux-Siciles, et sous les successeurs de ce prince, plusieurs basiliques furent enrichies de mosaïques. Trois églises renferment des mosaïques du douzième siècle : Sainte-Marie-de-l'Amiral, la chapelle royale du palais de Palerme, et la cathédrale de Montréal. Sainte-Marie, la plus ancienne, connue aujourd'hui sous le nom de Martonara, n'a conservé que deux tableaux en mosaïque, par suite de transformations modernes. L'un des tableaux représente le roi Roger couronné par Jésus-Christ, et l'autre, l'amiral Georges d'Antioche aux pieds de la Vierge. Une prière en grec, inscrite sur un volumen déroulé que la mère du Christ tient à la main, implore le Sauveur en faveur de ce fondateur de l'église [1]. Ces deux tableaux sont des spécimens très-purs de l'art byzantin régénéré, dont nous avons déjà signalé de beaux exemples, en traitant de la sculpture, de l'orfévrerie et de l'ornementation

[1] M. Barbet de Jouy, *Les mosaïques chrétiennes des églises de Rome*, Introduction, p. xx, en a donné le texte.

des manuscrits au neuvième et au dixième siècle en Orient. On peut les regarder comme sortis de la main de très-bons mosaïstes grecs.

La chapelle palatine de Palerme est entièrement revêtue de marbres précieux et de mosaïques. Au-dessus d'un lambris en marbres variés, de trois mètres environ de hauteur, se déploient des peintures en mosaïque sur fond d'or. On est là dans un véritable musée, où sont reproduites les grandes scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et les figures du Christ, de la Vierge, des apôtres et des prophètes. La voûte de l'abside est occupée par un buste colossal du Christ; au-dessous, on voit dans la partie hémicirculaire, en figures plus grandes que nature, la Vierge, ayant à sa droite sainte Marie-Madeleine et saint Pierre, et à sa gauche saint Jean-Baptiste et saint Jacques. Au point culminant de la coupole qui domine le chœur, un médaillon renferme la figure en buste du Sauveur, auquel huit anges font cortége. Au-dessous, les figures en pied de David, de Salomon, de Zacharie et de saint Jean-Baptiste occupent chacune un des côtés; les angles sont remplis par celles des évangélistes. Toutes les figures sont désignées par leurs noms inscrits en grec. Une inscription grecque, qui se déploie sur un bandeau au bas de la coupole, désigne le roi Roger comme fondateur de la chapelle. Il serait beaucoup trop long et sans intérêt de décrire ici toutes ces mosaïques; il suffit de dire qu'elles couvrent tous les murs des nefs, les archivoltes et les tympans des arcades, et les petites absides qui terminent les bas-côtés de la chapelle. Dans la nef et dans les bas-côtés de la nef, les tableaux et les figures sont accompagnés

d'inscriptions en latin. Toute cette partie inférieure et occidentale de l'église, qui doit être moins ancienne que la partie supérieure et orientale, peut avoir été décorée par des artistes siciliens, élèves des mosaïstes grecs, et ceux-ci ont dû faire toute la partie orientale comprenant le chœur et ses bas côtés, et les trois absides. La sagesse des compositions, de même que la correction du dessin de toutes les mosaïques, vient démontrer que l'influence de la grande école byzantine du dixième siècle n'avait pas encore entièrement disparu. A ces qualités il faut joindre la simplicité des moyens employés pour produire cependant un grand effet. Deux ou trois gradations de couleurs suffisent pour former les ombres et les demi-teintes, qui donnent cependant un grand relief, surtout dans les draperies. L'exécution matérielle des mosaïques est d'ailleurs d'une finesse remarquable (1). Quelques parties détériorées ont appris de quelle façon les mosaïstes préparaient et conduisaient leur travail. Ils étendaient sur la pierre une sorte de ciment qui possédait une grande ténacité, tout en conservant de la mollesse. On en ignore la composition. Sur ce ciment, ils peignaient entièrement leur sujet dans les couleurs que la mosaïque devait reproduire, et enfonçaient ensuite dans le ciment les différents cubes de verre coloré. Si malgré le soin apporté au travail, le ciment, par la pression, surgissait à certains endroits entre les cubes de verre, la coloration du ciment, qui était égale en valeur à celle du verre employé, ne laissait pas à l'œil la pos-

(1) Nicola Buscemi, *Notizie della basilica di S. Pietro detta la Capella Regia*, Palermo, 1840, a donné les gravures au trait de quelques-uns des tableaux en mosaïque et d'un grand nombre de figures.

sibilité de juger du petit intervalle qui séparait les cubes de verre.

Les mosaïques de la cathédrale de Montréal, qui fut construite par Guillaume le Bon (1166 † 1189), ont été encore exécutées sous l'influence de l'art grec et dirigées peut-être par un maître byzantin, mais elles attestent l'intervention d'artistes siciliens. Elles sont loin de valoir celles de la chapelle du palais royal.

A la même époque, le pape Clément III (1187 † 1191) fit faire des mosaïques dans la basilique de Saint-Jean de Latran, et son successeur, Célestin III († 1198), en enrichit le Vatican et le palais de Latran [1]. L'art de la mosaïque reprit donc dans le courant du douzième siècle une grande faveur en Italie.

On avait continué à faire des mosaïques à Venise durant le douzième siècle. Une inscription, malheureusement détruite en partie, se lit au-dessus de la porte latérale de Saint-Marc, près de la chapelle Saint-Clément, et nous apprend que le mosaïste Pietro exécutait en 1150 les mosaïques qui sont en cet endroit [2].

L'art de la mosaïque resta dans le domaine exclusif de l'Italie au douzième siècle et ne franchit pas les Alpes. Le seul exemple de l'exécution d'une mosaïque en Occident se rencontre à l'église Saint-Denis, reconstruite par Suger; mais le célèbre abbé a soin de nous apprendre, dans le livre qu'il a écrit sur les actes de son administration, que ce travail était inusité en France : « A gauche, dit-il, nous avons replacé les anciennes

(1) Platina, *In vitas summ. pont. ad Sixtum IV præclarum opus;* in Vit. Clement. III et Celest. III.

(2) Zanetti, *Della pitt. Venez.*, p. 563.

« portes, au-dessous d'une mosaïque que nous avons fait « incruster dans l'arc; c'est un travail nouveau et inusité « que nous avons fait faire là [1]. » Doublet, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis,* parle encore d'une mosaïque « d'une très-grande antiquité » qui couvrait le sol de la chapelle Saint-Firmin : « elle est faite, dit-il, « de petites pièces rapportées, les unes dorées d'or très-« fin et les autres de marbres, jaspes, porphyres et autres « couleurs, et au milieu du pavé, dans un rondeau, est la « figure d'un abbé vêtu de son habit de religieux [2]. » Cette mosaïque remontait sans doute au temps de Suger, et avait dû être exécutée par l'artiste qui avait fait celle de l'arc de la porte latérale.

II.

XIIIe et XIVe siècles.

L'art de la mosaïque prit un grand développement en Italie dès le commencement du treizième siècle. A Rome, à Florence, à Venise, et dans d'autres villes encore, on exécuta de très-beaux tableaux en mosaïque. A Rome, Innocent III (1198 † 1216) fit refaire entièrement la mosaïque qui décorait la tribune de la basilique de Saint-Pierre au Vatican. Avant la démolition de cette ancienne église, un dessin en couleur fut fait de cette mosaïque. Il était conservé dans les archives de Saint-Pierre, et Ciampini en a donné la gravure [3]. Le Christ assis sur un trône bénit à la manière grecque. A sa

(1) « Quod et novum contra usum hic fieri et in arcu portæ imprimi elaboravimus. » *Liber de reb. in adm. suâ gestis;* ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.,* t. IV, p. 342.

(2) *Hist. de l'abb. de Saint-Denis,* p. 317.

(3) *De sacris ædif.,* p. 42, pl. XIII.

gauche est saint Pierre, à sa droite saint Paul. Les deux apôtres ne sont pas représentés de face comme dans les mosaïques du neuvième siècle; tournés vers le Christ et dans l'attitude de personnes qui parlent et discutent, ils semblent lui adresser la parole. On n'a donc plus là, comme précédemment, une simple représentation de saints personnages offerts à la vénération des fidèles, mais un véritable tableau, où toutes les règles de la composition sont observées. Dans la frise qui règne au-dessous du sujet principal, l'artiste a représenté, suivant l'usage, les brebis se dirigeant vers l'Agneau symbolique, placé au centre; mais en reproduisant ce sujet si rebattu, il a modifié les anciennes traditions et a donné carrière à son imagination. Le pape Innocent III et l'Église romaine, sous la figure d'une femme couronnée, sont aux côtés de l'Agneau, dont le sang s'écoulant par cinq plaies, forme cinq ruisseaux qui se réunissent dans un vaste fleuve. On trouvait donc dans cette mosaïque le début d'une école nouvelle qui, secouant l'ancienne routine, faisait preuve de liberté et d'indépendance.

Honorius III († 1227), successeur d'Innocent, fit refaire en totalité la mosaïque qui couvrait la voûte de l'abside dans la basilique de Saint-Paul hors les murs. Cette mosaïque a été détruite dans l'incendie de 1823; il en reste quelques fragments qui ont été engagés dans les murs de la salle d'entrée qui conduit au monastère. Elle a été refaite sous Grégoire XVI, en 1840, d'après un ancien dessin. Il est impossible de juger du style de la mosaïque primitive par cette belle reproduction, où le mosaïste moderne a dû mettre beaucoup du sien; mais on peut apprécier la composition. L'artiste du trei-

zième siècle, au lieu de s'en tenir à l'ancien sujet des brebis se dirigeant vers l'Agneau symbolique, les avait remplacées dans la frise par les douze apôtres disposés à droite et à gauche d'un trône d'or gemmé qui porte une croix et les instruments de la Passion. Le besoin de sortir de la routine et d'innover se faisait donc sentir de plus en plus.

Grégoire IX († 1241), qui succéda à Honorius, héritier du goût de ses prédécesseurs, fit enrichir de mosaïques la façade de la basilique de Saint-Pierre. On y voyait les images du Sauveur, de la Vierge, de saint Pierre et des évangélistes. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse y étaient aussi représentés, avec le pape Grégoire prosterné aux pieds du Christ. Ces mosaïques ont été détruites lorsque l'ancienne basilique a été démolie sous Paul V (1).

La mosaïque ne fut pas moins en honneur à Florence durant la première moitié du treizième siècle. La république fit exécuter en 1225, ainsi que le constate une ancienne inscription, les mosaïques de la tribune du baptistère de Saint-Jean par Fra Jacopo, de l'ordre des Franciscains. La plupart des auteurs qui ont écrit sur l'art en Italie ont confondu ce mosaïste avec Jacopo Torriti, qui travaillait à Rome en 1295, comme on le verra plus loin; ce dernier ne peut avoir fait les mosaïques de Florence, sorties de la main d'un homme fort habile qui devait être déjà, en 1225, dans la force de l'âge (2). Parmi les mosaïstes florentins de cette époque, le plus

(1) Furietti, *De musivis*, p. 93.

(2) Dott. Milanesi, *Comment. alla vita di Andrea Taffi*; — Vasari, édit. de Lemonnier; Firenze, 1846, t. I, p. 287.

célèbre de tous est Andrea Tafi, qui naquit en 1213 et mourut à plus de quatre-vingts ans en 1294. D'après Vasari, il aurait eu pour maître un Grec, Apollonius, duquel il aurait appris la méthode de cuire les verres et la composition du ciment nécessaire pour les assembler. Un auteur italien, del Migliore, dans ses Commentaires sur l'œuvre de Vasari, a prétendu que cet Apollonius n'était pas Grec, mais bien Florentin, et qu'il avait vu un contrat de 1279 dans lequel on lui donnait la qualification de pictor Florentinus. MM. Milanesi, dans l'édition qu'ils ont donnée de Vasari, semblent adopter l'opinion de del Migliore. Jusqu'à présent, les auteurs italiens se sont toujours refusés à reconnaître l'intervention des Grecs dans le réveil de l'art; mais aujourd'hui qu'on est plus éclairé sur la marche qu'il a suivie, le récit de Vasari n'a rien que de très-naturel; le contrat dont l'existence est attestée par del Migliore n'est pas produit, et, le fût-il, il ne prouverait rien contre la nationalité d'Apollonius, qui aurait pu recevoir le titre de citoyen de Florence par suite des travaux exécutés pour la république, et des services qu'il aurait rendus en restaurant à Florence les bons procédés de la mosaïque.

Andrea Tafi continua les travaux de Jacopo, et exécuta une grande partie des mosaïques de la tribune du baptistère de Saint-Jean; il s'associa pour les terminer Gaddo Gaddi (1239 † 1312), qui fit seul les figures de prophètes au-dessous des fenêtres de l'église. Ce travail lui ayant acquis une grande réputation, les administrateurs de la fabrique de Santa-Maria-del-Fiore lui conférent le soin d'exécuter au-dessus de la porte principale

un grand tableau représentant le Couronnement de la Vierge [1]. Cette belle mosaïque, qui est bien conservée, témoigne du talent de Gaddo Gaddi. Plus tard, il fut appelé à Rome; mais avant de nous occuper des travaux qu'il y fit, il nous faut mentionner de belles mosaïques qui y avaient été exécutées avant son arrivée et qui subsistent encore.

Nous citerons, en premier lieu, les mosaïques de l'église Saint-Clément. La voûte de l'abside et l'arc en avant en sont enrichis; mais celles de l'abside paraissent être d'une tout autre époque que celles de l'arc. Le milieu de la voûte est occupé par une grande croix sur laquelle le Christ est attaché. A sa droite est la Vierge, à sa gauche saint Jean. Le pied de la croix se perd dans un buisson de feuillages d'où s'échappent, à droite et à gauche, des branches feuillues qui se répandent sur toute la surface de la voûte en décrivant de nombreux enroulements, qui renferment dans leur centre des fleurons, des paniers chargés de fruits ou des vases. Dans les espaces que les enroulements laissent entre eux, on voit des oiseaux, des enfants ailés montés sur des dauphins, des groupes de personnages et les quatre docteurs de l'Église; dans le bas, au-dessous des enroulements, les travaux des bergers, de petits animaux, deux paons et deux cerfs buvant aux ruisseaux qui sortent du buisson qui couvre le pied de la croix. La figure du Christ en croix, longue et maigre, est traitée dans la manière de l'école byzantine de la décadence. Dans la frise au-dessous de la composition principale,

(1) VASARI, *Vita di Gaddo Gaddi;* éd. Lemonnier, Firenze, 1846, t. I, p. 294.

ce sont les douze brebis se dirigeant vers l'Agneau symbolique ; répétition des frises des mosaïques du neuvième siècle. Tout cela est d'un style bien différent de celui qui régnait en Italie dans la seconde moitié du treizième siècle, même chez les artistes qui restaient encore attachés à la manière grecque, qu'ils avaient améliorée ; ce n'est, à vrai dire, que la copie d'une miniature de la fin du douzième siècle ou du commencement du treizième. Bien loin de là, le grand arc offre des figures d'un style qui annonce la renaissance de l'art.

Les mosaïques des absides de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure vont nous révéler les noms de deux mosaïstes de talent, Jacopo Torriti et Jacopo de Camerino, son élève, tous deux moines franciscains. A Saint-Jean de Latran, on voit au haut de la voûte l'image en buste du Sauveur sortant du milieu des nuages et accompagnée d'anges; plus bas est une croix gemmée au-dessus de laquelle plane la colombe symbolique. La sainte Mère de Dieu qui appuie une main sur la tête du pape Nicolas IV agenouillé, saint Pierre, saint Paul et saint François d'Assise sont à droite de la croix, élevant les yeux et les mains vers l'image du Rédempteur; à gauche, l'artiste a représenté, dans le même sentiment, saint Jean-Baptiste, saint Antoine de Padoue, saint Jean l'Évangéliste et saint André. Le terrain qui forme le sol est émaillé de fleurs, on y voit des enfants et des oiseaux; deux cerfs et des agneaux viennent se désaltérer aux sources qui, sortant du pied de la croix, forment un fleuve sur le premier plan du tableau. Deux petits génies à droite et à gauche répandent leur urne dans le fleuve, où sont représentés des enfants qui navi-

guent, pêchent ou se jouent dans l'eau avec des canards. Toutes ces scènes ne sont que des réminiscences ou des imitations de l'art antique. Sur le terrain, à gauche, une inscription fait connaître le nom du mosaïste : IACOBUS. TORITI. PICT. OH. OP. FECCIT (Jacques Toriti, peintre, a fait cet ouvrage). Une inscription qui borde le bas de la composition désigne le pape Nicolas IV (1288 † 1294) comme ayant fait rebâtir le temple et orner l'abside d'une mosaïque. Quatre grandes fenêtres sont ouvertes dans l'abside, au-dessous du tableau principal. Dans le champ, à gauche des fenêtres, sont les figures en pied des apôtres Jude, Simon et Jacques le Majeur, et, entre ces deux derniers, celle du mosaïste Jacques Torriti, revêtu de sa robe de moine et tenant dans les mains l'équerre et le compas; du côté opposé, les figures des apôtres Barthélemi, Matthieu et Matthias, et, entre les deux premiers, celle de Jacques de Camerino, l'élève de Torriti, ainsi que l'indique cette inscription : FR. IACOB. DE. CAMERINO. SOCI' MAGRI. OPIS. RECONMDAT. SE.... ITIS BEATI IO-IS (Frère Jacques de Camerino, compagnon du maître de l'œuvre, se recommande à l'intercession du bienheureux Jean). Enfin, entre les fenêtres sont représentés saint Thomas, saint Jacques le Mineur et saint Philippe. Ainsi les douze apôtres se trouvent reproduits soit dans le tableau principal, soit dans la grande frise qui règne au-dessous.

Le tableau qui occupe la voûte de l'abside de Sainte-Marie-Majeure a pour sujet le Couronnement de la Vierge. Au centre d'une auréole étoilée que surmonte un velarium, le Christ et sa Mère sont assis sur un trône richement décoré. Le Sauveur pose une couronne sur la

tête de Marie. Deux groupes d'anges, en adoration, se pressent aux côtés du trône. Le pape Nicolas IV et le cardinal Colonna sont représentés à genoux près des groupes d'anges, l'un à droite, l'autre à gauche du trône. En arrière du pontife sont les figures en pied de saint Pierre, de saint Paul et de saint François d'Assise, et derrière le cardinal, celles de saint Jean-Baptiste, de saint Jean l'Évangéliste représenté jeune, et de saint Antoine de Padoue. Les apôtres sont revêtus de la toge romaine, les deux saints portent la robe des moines de leur ordre. Le tableau est terminé de chaque côté, au delà des deux groupes, par une tige feuillue qui, en s'élevant, se déploie au-dessus des saints personnages en enroulements gracieux pour remplir le haut du tableau. Sur le terrain, près de l'angle gauche, on lit cette inscription : ✠ IACOB. TORRITI. PICTOR. H'. OP'. MOSAIC. FEC. (Jacques Torriti, peintre, a fait cet ouvrage de mosaïque). En avant des terrains qui forment le sol, l'artiste a figuré un fleuve animé par des enfants qui naviguent dans des barques ou qui le traversent sur le dos de cygnes. Deux figures à demi nues, assises de chaque côté sur le bord, sont appuyées sur des urnes d'où l'eau s'épanche, et personnifient le fleuve à la manière antique. La frise, qui règne au-dessous du tableau principal, est divisée en cinq parties par le sommet de quatre fenêtres en ogive, et présente cinq compositions, en figures de proportions beaucoup plus petites que celles du tableau principal : l'Annonciation, la Nativité, la Mort de la Vierge, qui occupe au centre un espace plus large que les autres, l'Adoration des Mages, la Présentation de Jésus au temple. Enfin, à la hauteur de cette frise, on voit sur chacun des pi-

liers qui reçoivent la retombée de l'arc de la voûte une composition qui complète l'histoire de Marie : la Purification de sainte Anne, qui est à genoux devant le grand prêtre, et le vieillard Siméon venant au temple le jour de la Purification. Les mosaïques des absides de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure sont des œuvres monumentales d'une grande magnificence.

Jacques Torriti n'a rien conservé de la manière des Grecs de la décadence. Ses compositions sont empreintes d'une harmonieuse symétrie. Tous les personnages qu'il y introduit concourent à l'action qui en est le sujet. Les figures, correctement dessinées, ont du mouvement; les attitudes sont variées et les physionomies expressives. Les draperies sont jetées avec art, et laissent à supposer qu'il avait étudié les œuvres de l'antiquité. On pourrait en trouver la preuve dans les imitations directes de l'art antique qu'il a introduites dans les parties accessoires de ses grandes compositions. Un savant très-distingué, que nous aimons à citer, a supposé que ces mosaïques du treizième siècle avaient remplacé des décorations en mosaïque du quatrième ou du cinquième, tombant de vétusté, que Torriti aurait reproduites littéralement [1]. Ne peut-on pas supposer aussi que ces réminiscences de l'art antique sont dues à l'influence de Nicolas et de Jean de Pise, qui avaient répandu dans toute l'Italie le goût de l'étude des monuments antiques et qui avaient formé une foule d'élèves dans les différentes branches des arts industriels [2]?

(1) M. Vitet, *Les mosaïques chrétiennes des églises de Rome; Journal des Savants*, 1863, p. 501.

(2) Les belles mosaïques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure sont reproduites dans l'ouvrage de M. Fontana, *Raccolta delle*

Nous avons déjà fait remarquer que Jacopo Torriti, qui travaillait à la fin du treizième siècle, ne devait pas être confondu avec le moine Jacopo qui avait commencé les mosaïques de la tribune de Saint-Jean de Florence, en 1225. Il y a eu deux mosaïstes du nom de Jacopo, l'un à Florence, au commencement du treizième siècle; l'autre à Rome, à la fin de la même époque. Nous devons dire encore que c'est à tort que l'on a ajouté jusqu'à présent au nom de l'auteur des mosaïques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure la qualification de da Torrita, comme s'il était originaire de la ville de Torrita. Ce mosaïste signe en effet ses ouvrages, non pas Jacopo da Torrita, mais Jacopo Toriti et Torriti, ce qui ne peut signifier autre chose que fils de Torrito [1].

Jacopo Torriti, d'après Vasari, n'aurait pas entièrement terminé les mosaïques de Saint-Jean de Latran, et en 1308, après l'incendie de cette église et du palais de Latran, Gaddo Gaddi aurait été appelé pour les achever. Il est à croire que ce fut plutôt pour faire la restauration de quelques parties endommagées. Gaddo Gaddi fut chargé à cette époque, à Rome, de travaux plus importants. Il exécuta dans la basilique de Saint-Pierre beaucoup de mosaïques qui toutes ont disparu par la démolition de cette ancienne église. On l'employa encore à terminer quelques mosaïques historiques qui

chiese di Roma. Les *Annales archéologiques* ont reproduit les figures de Jacopo Torriti et de Jacopo de Camerino tirées de la mosaïque de Saint-Jean de Latran, t. XV, p. 175 et 176.

[1] DOTT. G. MILANESI, *Siena e il suo territorio*, p. 196. — *Comm. alla vita di Tafi*, dans l'édition de VASARI de Lemonnier; Firenze, 1846, t. I, p. 291.

décorent la façade de Sainte-Marie-Majeure. De retour en Toscane, il s'occupa de différents travaux de mosaïque, dont la plupart ont péri. Il reste cependant un bel ouvrage de sa main dans le Dôme de Pise, la Vierge assise sur un trône et entourée d'anges. Gaddo Gaddi étant revenu à Florence pour y prendre un repos que nécessitait son âge, occupait ses loisirs à composer, à l'imitation des Grecs, des mosaïques portatives qu'il formait de petits fragments de coquilles d'œufs. Un ouvrage de ce genre, de soixante-trois centimètres de hauteur sur cinquante centimètres de largeur environ, est conservé dans la galerie des Offices, à Florence. L'artiste y a représenté, sur fond d'or, la figure du Christ à mi-corps. Cet ouvrage est traité dans le style byzantin.

Ayant eu à citer Gaddo Gaddi à l'occasion des travaux de Jacopo Torriti, nous avons voulu terminer ce que nous avions à dire de cet artiste; mais nous aurions dû faire passer avant lui une famille de mosaïstes romains composée de trois personnes : Jacopo, son fils Cosmè, et Jean, fils de celui-ci. Jacopo et Cosmè ont fait, au-dessus de la porte d'une ancienne maison de l'ordre de la Trinité et des Captifs, un médaillon circulaire où ils ont représenté, sur fond d'or, le Christ assis attirant à lui des captifs qui sont debout à droite et à gauche. Jean, fils de Cosmè, a décoré le tombeau du cardinal Consalvi, évêque d'Albe, dans l'église Sainte-Marie-Majeure, d'un tableau où la Vierge est représentée avec l'Enfant Jésus dans les bras, entre saint Matthias et saint Jérôme; l'évêque d'Albe est agenouillé devant la Mère et l'Enfant. Jean prend la qualité de citoyen romain dans l'inscription gravée sur le marbre du tombeau. Le même

artiste a fait dans l'église Sainte-Marie-sur-Minerve, pour la décoration du mausolée de Guillaume Durant, évêque de Misna, une mosaïque où l'on voit aussi la Vierge tenant l'Enfant Jésus, et à leurs pieds Guillaume Durant soutenu par saint Privat, et du côté opposé saint Dominique.

Nous avons dit que Gaddo Gaddi avait travaillé aux mosaïques de la façade de Sainte-Marie-Majeure; mais les termes dont se sert Vasari ne permettent pas de supposer qu'il soit l'auteur de la composition de l'ensemble; il a seulement prêté son concours aux artistes chargés d'achever les tableaux reproduisant les faits miraculeux qui précédèrent la construction de cette basilique [1]. L'auteur doit être Rusuti, qui a inscrit son nom dans la composition principale qui surmonte ces tableaux. Cette ancienne façade, si brillamment décorée de mosaïques, est aujourd'hui précédée d'un vaste péristyle à deux étages, qui fut bâti sous Benoît XIV (1740†1758). C'est dans la partie supérieure, en arrière des balcons du second étage du péristyle moderne, que sont conservées en partie les mosaïques de Rusuti. Elles se divisent en deux parties distinctes. Une grande frise occupe le haut de la composition, et au-dessous sont les tableaux dont nous avons parlé. Au centre de la frise, dans une auréole étoilée, l'artiste a représenté le Christ assis sur un trône richement orné, bénissant de la main droite et tenant de la gauche le livre des Évangiles où sont écrits ces mots : EGO SUM LUX MUNDI (Je suis la lumière du monde). Le monogramme

[1] « Ed aiutando a finire alcune storie, che sono nella facciata di Santa Maria Maggiore, di musaico, migliorò alquanto la maniera, e si partì per un poco da quella greca; » édit. Firenze, 1846, t. I, p. 294.

grec du Sauveur, $\overline{IC}$ $\overline{XC}$, est inscrit sur le fond. Quatre anges accompagnent le Sauveur en dehors de l'auréole; les deux premiers agitent des encensoirs à la hauteur de sa tête, les deux autres sont agenouillés à ses pieds et portent des flambeaux dont les cierges sont allumés. Dans la bordure de l'auréole on lit cette inscription : PHILIPP'. RUSUTI. FECIT. HOC. OPUS (Philippe Rusuti a fait cet ouvrage). Les symboles des évangélistes, à demi cachés par des nuages, sont disposés dans le haut du tableau. On voit à la droite du Christ la Vierge, désignée par le monogramme grec $\overline{MP}$ $\overline{\Theta Y}$; saint Paul, qui tient une épée et un volumen déroulé, puis saint Jacques, et enfin un autre des apôtres dont on n'aperçoit plus que le buste, le surplus de la figure, de même que l'inscription qui l'accompagnait, ayant été recouvert par les constructions modernes. A la gauche, ce sont les figures de saint Jean-Baptiste, de saint Pierre, de saint André, et, de même que de l'autre côté, le buste d'un apôtre dont le surplus a également disparu. Il y a une remarque curieuse à faire ici, c'est que la figure du Christ (que nous reproduisons dans la vignette qui ouvre ce chapitre) est une copie exacte de celle qui décore la porte principale du narthex de l'église Sainte-Sophie de Constantinople, et que notre planche CXVIII a fait connaître à nos lecteurs. L'artiste a même traduit en latin l'inscription grecque ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩC ΤΟΥ ΚΟCΜΟΥ, qu'on lit sur le livre que tient le Christ, à Sainte-Sophie. Ainsi cette belle figure, après un intervalle de plus de sept siècles, était encore le type adopté par les artistes, lorsqu'ils avaient à présenter le Sauveur comme le roi du ciel à

l'adoration des fidèles. Cette reproduction est la seule chose que Rusuti ait empruntée à l'art grec; et ne peut-on pas dire qu'en lui faisant cet emprunt, il se montrait déjà partisan de la renaissance italienne, à laquelle l'étude des monuments antiques venait de donner naissance; car l'art grec du siècle de Justinien cherchait, comme nous l'avons démontré[1], toutes ses inspirations dans les productions de l'antiquité. Du reste, toutes les autres figures de la composition font connaître Rusuti comme l'un des adeptes de la nouvelle école; elles n'ont en effet rien conservé du style des Byzantins de la décadence; toutes sont tournées vers l'image du Rédempteur et expriment le bonheur qu'elles éprouvent à sa vue; les mouvements sont justes, les attitudes variées, les draperies sont traitées avec une grande souplesse et beaucoup de naturel.

Au-dessous de cette grande composition sont quatre tableaux dont les figures ont des proportions beaucoup moins grandes que celles de la composition supérieure. Ils ont pour sujet l'apparition de la Vierge au pape Libérius endormi, afin de lui ordonner de bâtir une église dans un endroit indiqué par la neige; la Vierge apparaissant également au patricien Jean, durant son sommeil, pour lui donner le même ordre; le patricien Jean à genoux devant le pape, avec les gens de sa suite, et lui révélant la vision qu'il a eue; et le pape Libérius, suivi des grands dignitaires de l'Église et d'une foule de peuple, bénissant le champ sur lequel l'église doit s'élever; une neige abondante, qui s'échappe d'une auréole où l'on voit le Christ et sa Mère, couvre l'éten-

[1] Voyez t. I, p. 30 et suiv.

due du terrain qui doit être consacré au nouveau temple. Ces tableaux ne doivent avoir été composés que dans les premières années du quatorzième siècle; ils ont été terminés, comme nous l'avons dit, par Gaddo Gaddi en 1308. Baldinucci prétend que Rusuti était élève de Gaddo Gaddi, et l'appelle Rossuti. Pourquoi ne pas laisser à l'artiste le nom qu'il a signé sur son œuvre? Il reconnaît au surplus que Rusuti était contemporain de Jacopo Torriti.

Faut-il compter Giotto parmi les mosaïstes de cette époque? Le seul ouvrage de mosaïque qui lui soit attribué est ainsi décrit par Vasari : « Giotto est aussi l'auteur » de la mosaïque de la Nacelle qui est au-dessus des trois » portes du portique de Saint-Pierre sur l'Atrium, œuvre » merveilleuse et justement appréciée de tous les amis » des arts. Outre la correction du dessin, on y admire » l'attitude des apôtres qui luttent contre la tempête. Les » vents enflent une voile qui est rendue avec une vérité » inimaginable. Le pinceau le plus délicat obtiendrait » difficilement les jeux de lumière et d'ombre que Giotto » y produisit avec de simples morceaux de verre. Un » pêcheur à la ligne placé sur un rocher montre sur son » visage toute la patience qu'exige cet exercice, ainsi que » l'espoir et l'envie de prendre quelques poissons [1]. »

Il n'est pas à croire que Giotto, qui fit pendant son séjour à Rome des travaux considérables de peinture dans la basilique de Saint-Pierre, ait eu assez de loisir pour exécuter de ses mains une aussi grande mosaïque, ouvrage de longue haleine et de patience; il est plus probable au contraire qu'on ne lui dut que le carton. Cette

[1] VASARI, *Vita di Giotto*; édit. Firenze, 1846, t. I, p. 322.

mosaïque, après avoir été déplacée plusieurs fois et avoir subi de nombreuses restaurations, était, au dire de Baldinucci, « réduite au dernier degré de son existence, et » s'en allait se consumant peu à peu », lorsque Clément X († 1676) la fit restaurer ou pour mieux dire refaire en entier par Orazio Manetti. On la voit sous le portique de la basilique de Saint-Pierre : Jésus tend la main au prince des apôtres, qui vient à lui en marchant sur la mer, dans laquelle ses pieds enfoncent; onze apôtres, dont les attitudes diverses expriment l'effroi, sont dans une barque dont la voile est enflée par le vent. Le pécheur à la ligne dont parle Vasari se voit à l'angle du tableau. Un carton qui a dû être fait d'après l'original est conservé dans l'église des Capucins. On suppose que c'est celui qui aurait servi à Manetti.

Boniface VIII (1294 † 1303) avait hérité du goût de ses prédécesseurs pour la mosaïque. S'étant fait élever de son vivant un tombeau dans la chapelle de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, dédiée à saint Abundius, il la décora d'une mosaïque où l'on voyait le Christ, la Vierge, saint Pierre, saint Paul et Boniface lui-même. La démolition de l'église a entraîné la perte de la mosaïque [1].

Le transport du Saint-Siége à Avignon (1305) empêcha les papes de s'occuper de l'embellissement des églises de Rome, et l'art de la mosaïque y fut beaucoup moins cultivé. Mais les mosaïstes trouvèrent de l'occupation dans plusieurs autres villes d'Italie où ce bel art resta en vogue. A Pise, Tura, fils de Affone, exécuta des mosaïques sous la direction de Cimabué, en 1301. A Sienne,

[1] ROMANUS, *Basilicæ veteris Vaticanæ descriptio, cum notis* PAULI DE ANGELIS; Romæ, 1646, p. 121.

la façade du Dôme en fut alors enrichie. A Orvieto, Andrea, fils de Mino, artiste siennois, travailla pendant plusieurs années à celles dont la cathédrale est décorée [1]. Il ne fut certainement pas le seul mosaïste employé à ces travaux; car ceux de la façade sont certainement les plus considérables qui aient été exécutés au quatorzième siècle. A Pise, en 1321, Vicino, élève de Gaddo Gaddi, termina dans la grande abside du Dôme des mosaïques qui avaient été commencées par Andrea Tafi et par son maître [2]. A Venise, on ne cessa jamais durant le quatorzième siècle de travailler aux mosaïques de Saint-Marc. Les plus importantes furent celles de la chapelle de Saint-Isidore, que fit construire, en 1348, le doge Andrea Dandolo, pour y déposer le corps du saint qui venait d'être retrouvé [3]. Le mosaïste y a retracé en plusieurs tableaux toute la vie de saint Isidore et le transport qui se fit de son corps à Venise, en 1125, par les ordres du doge Domenico Michele. Au-dessus de l'autel, on voit le Sauveur entre saint Marc et saint Isidore, et en face, le Christ, saint Jean-Baptiste et un saint évêque. Ces mosaïques, qui ne sont pas toutes dans un très-bon état de conservation, laissent souvent à désirer sous le rapport du dessin.

La mosaïque se releva brillamment à Rome sous la main du peintre Pietro Cavallini († 1364), élève de Giotto. Il avait été d'abord associé par ce maître à l'exécution de la grande mosaïque de la Nacelle sur le portique de Saint-Pierre. Il entreprit seul plus tard une

(1) DOTT. G. MILANESI, *Siena e il suo territorio*, p. 197.

(2) VASARI, *Vite di Andrea Tafi et di Gaddo Gaddi;* Firenze, 1846, t. I, p. 285 et 296.

(3) SANSOVINO, *Venet. citta nob.;* Venet., 1581, fol. 35 v°.

suite de tableaux en mosaïque dans l'église de Santa-Maria in Transtevere, et dans la basilique de Saint-Paul hors des murs de Rome [1].

Les mosaïques de Saint-Paul ont disparu dans l'incendie de 1823; mais celles de Santa-Maria, que Cavallini exécuta en 1351, subsistent et justifient les éloges que Vasari lui donne. Ses compositions, d'un ordre très-élevé, sont, en effet, très-supérieures aux tableaux et aux fresques les plus célèbres de son époque [2]. On en compte six qui sont disposées dans l'abside au-dessous de la grande mosaïque du douzième siècle que nous avons décrite plus haut. Les sujets traités par l'artiste sont: la Naissance de Marie, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple et la Mort de la Vierge. Au-dessous de ces compositions est une figure de la Mère de Dieu vue jusqu'aux genoux, tenant l'Enfant Jésus, et ayant auprès d'elle saint Pierre et saint Paul. Saint Pierre appuie sa main droite sur la tête d'un donateur agenouillé [3].

Parmi les mosaïstes contemporains de Cavallini, il faut citer Michele, fils de ser Memmo, qui travailla aux mosaïques de la façade du Dôme de Sienne. On signale comme une œuvre remarquable de cet artiste une grande figure de saint Michel archange qu'il exécuta en 1358 [4]. L'art de la mosaïque ne sortit pas de l'Italie au quator-

(1) Vasari, *Vita di Pietro Cavallini*, t. I, p. 81.

(2) M. Vitet, *Les mosaïques chrétiennes; Journal des Savants*, 1863, p. 491.

(3) On trouve la description détaillée de ces belles mosaïques dans *Les mosaïques chrétiennes de Rome*, par M. H. Barbet de Jouy.

(4) Dott. G. Milanesi, *Siena e il suo territorio*, p. 197, et *Docum. per la storia dell' arte senese*, t. I, p. 103.

zième siècle. Le seul spécimen qui en existe en dehors de la Péninsule est un grand tableau incrusté dans la façade méridionale de la cathédrale de Prague par les ordres de l'empereur Charles IV. Il est divisé en trois compartiments. Le sujet reproduit est le Jugement dernier : on voit au milieu le Christ entouré d'anges; au-dessous sont les six patrons de la Bohême, et plus bas, les donateurs, Charles IV et sa femme; à gauche est la Vierge, à droite saint Jean-Baptiste, plusieurs saints les entourent; tout en bas, on a représenté à droite les bienheureux et à gauche les damnés. Nous avons déjà parlé des efforts que Charles IV avait faits pour développer le culte de l'art dans ses États héréditaires [1]. Il est à croire qu'il avait appelé d'Italie des mosaïstes pour faire ce grand tableau; mais tous n'étaient pas de la force de Cavallini. La mosaïque de Prague est d'un travail assez grossier, qui cependant ne manque pas de caractère.

§ VI.

DE LA MOSAÏQUE A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE EN ITALIE.

I.

XVe siècle.

L'essor que prit la peinture en Italie dans la première moitié du quinzième siècle et les progrès qui s'accomplirent dans cet art sous l'impulsion des grands artistes qui illustrèrent cette époque [2], ne furent pas favorables à la propagation de la mosaïque : on préférait la fresque, qui s'exécutait d'une façon plus expéditive et coûtait beau-

(1) Voyez t. III, p. 173.
(2) Voyez t. III, p. 221.

coup moins cher. Mais si les mosaïstes furent moins nombreux que dans les deux siècles précédents, ils devinrent plus habiles : ils répudièrent tout à fait la manière des Byzantins de la décadence, et marchèrent résolûment dans la voie nouvelle que l'art de la peinture s'était ouverte. Quelques artistes qui se sont fait un grand nom dans la peinture ne dédaignèrent pas d'exécuter de leurs mains des mosaïques.

A Rome, Nicolas V (1447 † 1455) fit réparer les mosaïques des églises et commença dans la basilique de Saint-Pierre celles d'une abside; elles furent terminées sous Paul II (1464 † 1471). Sixte IV († 1484), successeur de celui-ci, ayant annexé à cette église une magnifique chapelle, en fit couvrir l'abside d'un tableau en mosaïque. Cette chapelle fut détruite lors de la démolition de l'ancienne basilique, et l'on transporta dans la crypte de la nouvelle une très-bonne image de saint Pierre qui en provenait, et que l'on y voit encore.

A Florence, on ne négligea pas absolument la mosaïque au quinzième siècle. Giuliano, fils d'Arrigo († 1457), peintre connu sous le nom de Pesello, fit quelques mosaïques et fut chargé, en 1416, de décorer le tabernacle de l'église Or-San-Michele [1].

Alesso Baldovinetti (1422 † 1499), qui avait enrichi de ses fresques un grand nombre d'églises de Florence, se livra à de nombreuses recherches sur les véritables procédés de la mosaïque sans y réussir d'abord; mais un Allemand, auquel il avait offert l'hospitalité, lui ayant dévoilé les procédés de cet art, il s'y livra tout à fait et

[1] *Libro dell' arte dei mercatanti*, segnato Q., Spoglio Strozzi, Cod. 305, clas. 37, Bibl. Magliabecchiana à Florence.

le pratiqua longtemps. Il fit au-dessus des portes de bronze du baptistère de Saint-Jean quelques anges tenant la tête du Christ[1]. Le fait, rapporté par Vasari, est constaté par le grand-livre de la communauté des marchands, qui mentionne à l'année 1455 un payement de trente-quatre florins fait à Baldovinetti pour cet ouvrage[2]. La réputation qu'il acquit dès lors comme mosaïste le fit charger de différents travaux du même genre. En 1481, la même communauté lui confia le soin de restaurer la mosaïque qui décorait le dessus de la porte de l'église San-Miniato à Monte[3], et en 1483, celles de la voûte du baptistère de Saint-Jean, qui avaient été exécutées, comme on l'a vu, par Andrea Tafi[4]. Alesso Baldovinetti enseigna l'art de la mosaïque à Domenico Ghirlandajo (1449 † vers 1498). Ce grand artiste avait commencé les mosaïques de la chapelle San-Zanobi à Santa-Maria-del-Fiore; la mort de Laurent de Médicis l'empêcha de terminer son travail; mais il a laissé un magnifique spécimen de son talent comme mosaïste dans le tableau qui surmonte la porte latérale de cette église faisant face à la rue dei Servi : il y a représenté l'Annonciation. C'est un ouvrage d'un beau style, et qui pour la correction du dessin peut être placé au premier rang des œuvres de Domenico Ghirlandajo.

(1) Vasari, *Vita d'Alesso Baldovinetti;* Firenze, 1848, t. IV, p. 105.

(2) *Libro grande dell' arte dei mercatanti,* seg. B., Spoglio Strozzi, t. I, p. 9; Archives de l'État à Florence.

(3) *Libro di ricordanze dell' arte dei merc. dal* 1481 *al* 1493; Spoglio Strozzi, t. II, p. 120; Arch. de l'État à Florence.

(4) Vasari, *Vita d'Al. Baldovinetti,* t. IV, p. 105; — *Archivio delle decime, catasto dell' anno* 1498; Spoglio Strozzi; Bibl. Magliabecchiana à Florence.

Vasari lui a encore attribué quelques mosaïques de la façade de la cathédrale de Sienne, mais il s'est trompé à cet égard. Un acte du 24 avril 1493, conservé dans les archives du Dôme de Sienne, constate que ces travaux ont été alloués à David Ghirlandajo (1460 † 1525), frère de Domenico. David travailla aussi à la façade de la cathédrale d'Orvieto, ainsi que le constatent les livres de la fabrique. Il y fit un tableau du mariage de la Vierge et restaura les anciennes mosaïques qui étaient endommagées. Les œuvres de David Ghirlandajo à Orvieto et à Sienne n'existent plus [1].

Il faut encore compter parmi les mosaïstes florentins de cette époque Gherardo et son frère Monte, que nous avons eu l'occasion de citer déjà comme miniaturistes de talent [2], et Landro Botticelli. En 1491, Gherardo, Domenico et David Ghirlandajo, et Botticelli furent chargés de couvrir de mosaïques les quatre voussoirs de la voûte de la chapelle Saint-Zanobi à Santa-Maria-del-Fiore. En 1493, les administrateurs de l'œuvre donnèrent à faire aux deux frères Gherardo et Monte l'un des compartiments de cette voûte. Gherardo et Domenico Ghirlandajo étant morts, le travail des mosaïques de la chapelle fut suspendu. En 1504, lorsque les consuls de la corporation des marchands voulurent le reprendre, il fut alloué à Monte, à la suite d'un concours où il avait eu pour concurrent David Ghirlandajo. Le sujet du concours était une tête de saint Zanobi. Pierre Pérugin, Lorenzo di Credi et Giovanni delle Corniole en avaient

(1) I FRATELLI MILANESI, *Comment. alle vite di* VASARI, édit. Lemonnier, t. V, p. 83, et t. XI, p. 286.

(2) Tome III, p. 238 et 242.

été les juges[1]. Cette tête, grande comme nature, existe encore et est exposée sur l'autel de la chapelle le jour de la fête de saint Zanobi.

Ce fut surtout à Venise que la mosaïque prit un grand développement au quinzième siècle. Dès 1430, on avait entrepris de refaire dans le nouveau style les mosaïques exécutées par les Grecs dans l'église Saint-Marc. Deux incendies qui, en 1419 et 1429, détruisirent en partie la charpente de la toiture, servirent d'abord de prétexte à ce remplacement, qui se continua durant tout le seizième siècle, et il ne serait pas resté une seule mosaïque grecque, si en 1610 un décret du gouvernement vénitien n'avait défendu expressément la destruction de ces anciennes mosaïques et ordonné que, lorsqu'elles menaceraient ruine, il en serait fait un dessin fidèle, afin de pouvoir les rétablir avec exactitude dans leur premier état[2]. Le plus habile des mosaïstes du commencement du quinzième siècle fut Michele Giambono ou Zambono, qui, en 1430, a enrichi de ses ouvrages la chapelle Notre-Dame dei Mascoli, où il a représenté toute la vie de la Vierge avec une délicatesse exquise et en adoptant le nouveau style des grands maîtres de son temps. Il était peintre, et ne laissait pas à d'autres le soin de faire ses cartons. Un tableau signé de lui fait partie de la collection de l'Académie royale de Venise. Les mosaïques de Giambono offrent tant de perfection, que Zanetti et Lanzi ont cru devoir fixer la date de leur exécution au

[1] Carlo et Gaet. Milanesi et Carlo Pini, *Nove indagini per servire alla storia della miniatura ital.*, dans Vasari, édit. Lemonnier, t. VI, p. 167.

[2] Zanetti, *Della pittura Veneziana*; in Venez., 1771, p. 570.

commencement du seizième siècle, mais les archives vénitiennes ne laissent aucun doute sur l'époque où vivait ce mosaïste[1]. Quelques artistes du quinzième siècle ont laissé leurs noms sur certaines mosaïques dans Saint-Marc. Ainsi, au-dessous du petit arc du bras gauche de l'église, les figures de saint Antoine abbé et de saint Vincent sont signées : SILVESTER FECIT 1458 ; celles de saint Bernardin et de saint Paul ermite : ANTONIUS FECIT, avec la même date. Dans une petite voûte surmontant l'escalier qui conduit à une tribune, on lit, près d'une figure de saint Serge l'inscription : LAZARUS B. FECIT. Sur la façade de l'église, du côté de la Piazzetta, on lisait autrefois, au-dessous d'une figure de saint Marc, l'inscription : PETRUS FECIT 1482, et le nom ANTONIUS au-dessous d'une figure de saint Viton qui fait pendant au saint Marc[2].

II.

XVIe siècle.

L'époque où nous sommes parvenus a été la plus brillante de la peinture moderne. Plusieurs grands génies parurent à la fois dans ce temps, et l'art de la peinture fut porté au plus haut degré de gloire, dès le commencement du seizième siècle, par Léonard de Vinci et Michel-Ange, que suivirent bientôt Raphaël, le Corrége, Giorgione et Titien. Les nombreux élèves de ces grands artistes, grands artistes eux-mêmes, répandirent à leur tour le goût pour les tableaux. La peinture remplaça la mosaïque même dans les voûtes des églises, et les incrustations de verres colorés furent généralement abandonnées

(1) *Venezia e le sue lagune ;* Venez., 1847, p. 54.
(2) *Venezia e le sue lagune,* t. II, parte 2a, p. 30.

en Italie, sauf à Venise. Vasari, qui écrivait vers 1560, constate ce fait tout en le déplorant. Il s'en explique ainsi en terminant la Vie de Titien : « Cette sorte de » peinture qu'on appelle la mosaïque, aujourd'hui pres- » que universellement abandonnée, se maintient floris- » sante à Venise, grâce aux encouragements du sénat et » surtout grâce à Titien, qui n'a rien négligé pour que » cet art y fût toujours en vigueur et pour que les maîtres » qui l'exerçaient fussent honorablement récompensés. » C'est ainsi que divers beaux ouvrages ont été faits dans » l'église Saint-Marc, et que presque toutes les anciennes » mosaïques ont été renouvelées. L'art de la mosaïque » fut alors porté aussi loin qu'il pouvait aller et dépassa » le point où il était parvenu à Rome et à Florence du » temps de Giotto, d'Alesso Baldovinetti, de Ghirlandajo » et du miniaturiste Gherardo. Tout ce qui s'est fait alors » en ce genre à Venise a été exécuté d'après les dessins » et les cartons coloriés de Titien et d'autres excellents » peintres. » Nous allons faire connaître les mosaïstes vénitiens qui se sont rendus célèbres durant le seizième siècle, et signaler, en suivant autant que possible l'ordre chronologique des compositions, les principaux ouvrages de ces artistes que l'on peut encore admirer dans l'église Saint-Marc. Le premier qui se présente à nous est un nommé Pietro, qui a laissé son nom en latin, avec la date de 1502, au-dessous d'une image de la Vierge, sur un petit arc entre le chœur et la chapelle Saint-Clément, et, avec la date de 1506, au-dessous d'une grande figure du Sauveur qui occupe la voûte en cul-de-four du sanctuaire [1]. Ce Pietro peut bien être l'artiste

[1] ZANETTI, *Della pitt. Ven.*, p. 565; — *Venez. e le lag.*, p. 30 et 43.

qui avait mis son nom en latin et la date de 1482 au-dessous de la figure de saint Marc exécutée sur la façade du côté de la Piazzetta. Il a conservé quelque chose de l'ancienne manière. Du même temps est un artiste grec, Grisogonos, qui a laissé son nom, avec la date de 1507, sur une belle figure de saint Paul, incrustée à droite sous le grand arc, en avant du sanctuaire.

Viennent ensuite Marco Luciano Rizzo et Vicenzo Bianchini, qui furent engagés, en 1517, par les administrateurs de Saint-Marc pour travailler aux mosaïques de l'église que l'on voulait renouveler, comme nous l'avons dit. Leurs premiers travaux furent les deux anges tenant une croix que l'on voit dans le sanctuaire. Celui qui a été exécuté par Rizzo est vêtu d'une tunique bleue et signé MARC. L. R.; celui que fit Bianchini a une tunique verte et porte la signature VICENTIUS ANTONII F(ilius). Ces figures sont très-gracieuses et d'une exécution soignée. Les murs du sanctuaire sont décorés en outre d'une grande quantité de figures de saints et de prophètes de différentes mains. Au pied d'une figure de saint Ambroise, on lit encore le nom de Vincenzo Bianchini : VINCENTIUS ANT(onii) FILIUS. Cet artiste ne reparaît plus à Saint-Marc qu'en 1538; il avait été banni pour dix ans, en 1523, pour avoir blessé un homme, et il subit une nouvelle condamnation à l'expiration de sa peine, parce qu'on le soupçonnait de se livrer à la fabrication de la monnaie [1]. Nous nous occuperons des autres travaux de cet artiste quand nous en arriverons aux mosaïques du second quart du seizième siècle.

Lorsque les mosaïques du sanctuaire eurent été ache-

[1] ZANETTI, *Della pit. Ven.*, p. 569.

vées, les administrateurs de Saint-Marc voulurent enrichir les voûtes de la grande sacristie de ce splendide revêtement. Rizzo et le prêtre Alberto Zio en furent chargés. On leur adjoignit un jeune peintre, Francesco Zuccato, qui en 1524 avait été inscrit au nombre des mosaïstes ; il était tout particulièrement protégé par Titien, qui avait reçu, étant enfant, ses premières leçons du père de Zuccato. La décoration de cette sacristie est splendide, et quand on entre, les yeux sont éblouis par l'or et les couleurs. Un nombre considérable de figures de saints et de prophètes, ainsi que celles des apôtres et des évangélistes, enrichissent la voûte. Les artistes ont inscrit leurs noms au-dessous de quelques-unes des figures. Des ornements d'un goût exquis remplissent les espaces libres. Ces ornements appartiennent à la meilleure époque de l'art byzantin ; ils ont été certainement refaits en grande partie au seizième siècle et restaurés même postérieurement, mais ces restaurations ont fidèlement reproduit les anciens modèles. Quant aux figures, elles appartiennent par leur style à l'école vénitienne du seizième siècle, et il est certain que Titien a fourni plusieurs des cartons. On attribue à Rizzo et à Alberto Zio celles qui sont dans les arcs à gauche, et à Zuccato celles qui sont dans ceux à droite. Une excellente figure de la Vierge, au-dessus des portes, est un très-bel ouvrage de Rizzo, ainsi que l'indique cette inscription : MARCUS LUCIANUS RICCIUS. V. F. MDXXX ; elle doit avoir été exécutée d'après un carton de Titien.

Rizzo et Zio ne paraissent plus après cette date de 1530. Francesco Zuccato et son frère Valerio, qui fut admis vers cette époque à travailler dans Saint-Marc,

fournirent au contraire une longue et brillante carrière, et remplirent l'église de leurs ouvrages. A l'instigation de Titien, les administrateurs de Saint-Marc avaient décidé non-seulement qu'on remplirait de mosaïques l'emplacement des anciennes qui étaient tombées en ruine, mais que même on remplacerait par de nouveaux tableaux dans le style du jour les vieilles mosaïques qui subsistaient encore dans l'atrium. Valerio Zuccato exécuta d'abord une demi-figure de saint Clément au-dessus de la porte à gauche; au pied, on lit son nom et la date de 1532. Les deux frères furent ensuite chargés collectivement de décorer de mosaïques toute la partie de l'atrium entre les deux grandes portes du milieu, celle par laquelle on entre de la place Saint-Marc dans l'atrium, et celle d'en face, qui donne accès de l'atrium dans l'église. Ils ont fait là, au-dessus de cette dernière porte, le saint Marc exécuté en 1545 d'après un carton de Titien; en face, au-dessus de la porte qui s'ouvre sur la place Saint-Marc, la Crucifixion et la Descente de croix, ouvrages de 1549, dont on croit les cartons du Pordenone; sur les deux demi-lunes à droite et à gauche de cette porte, la Résurrection de Lazare et la Mort de la Vierge; sur les angles latéraux inférieurs, les quatre évangélistes; sur les supérieurs, huit prophètes; et sur la frise, qui est enrichie de feuillages et de fruits, des figures d'anges et de docteurs de l'Église. Des inscriptions disposées tant au-dessus de la porte ouvrant sur la place qu'au-dessus de celle qui donne accès dans l'église, désignent les deux Zuccato comme auteurs de ces beaux travaux. Le haut de la voûte de cette partie de l'atrium ne leur appartient pas; nous en parlerons plus loin.

Tandis que les frères Zuccato exécutaient de magnifiques mosaïques dans l'atrium de Saint-Marc, Vincenzo Bianchini était revenu à Venise et produisait une œuvre remarquable dans une autre partie de cet atrium; nous parlerons plus loin de cet ouvrage et des autres travaux de Bianchini, afin de ne pas interrompre ce que nous avons à dire sur les deux Zuccato. Lorsqu'ils eurent terminé les mosaïques de l'atrium, ils reçurent des administrateurs de Saint-Marc la commission de couvrir de mosaïques l'intrados du grand arc de la nef principale qui s'élève à l'entrée de l'église, au delà de la porte, et qui précède la première coupole. Ils reproduisirent en cinq compartiments des sujets tirés de l'Apocalypse. Au centre est le Christ, entouré des symboles des évangélistes. Ces compositions excitèrent une grande admiration et portèrent très-haut la réputation des frères Zuccato. Vasari, qui les appelle à tort Zuccheri, dit qu'en regardant d'en bas ces belles mosaïques, elles paraissent être des peintures à l'huile [1]. Les éloges que les deux frères reçurent en cette occasion excitèrent l'envie des mosaïstes. Vincenzo Bianchini, son frère Domenico, Bozza, élève des Zuccato, et quelques autres, se réunirent pour les dénoncer aux administrateurs de Saint-Marc, en prétendant qu'ils avaient employé les pinceaux et les couleurs dans quelques parties de leurs mosaïques du grand arc de la nef et dans les nuages qui entouraient les évangélistes de l'atrium. Ils accusaient encore Valerio de ne rien entendre aux procédés de l'art de la mosaïque. Une expertise fut ordonnée en 1563,

[1] Dans la *Vie de Titien*.

afin d'éclaircir le fait dénoncé. Titien, Jacopo Pistoja, Andrea Schiavone, Paul Véronèse et le Tintoret furent chargés d'examiner ces mosaïques et de donner leur avis. Ces grands artistes, après un examen attentif, émirent un avis à peu près unanime sur tous les points. Ils reconnurent positivement qu'en certains endroits les mosaïques des Zuccato étaient accompagnées de quelques touches de couleurs posées au pinceau, mais ils déclarèrent en même temps qu'elles n'avaient rien perdu de leur effet après que ces couleurs eurent été enlevées avec du sable et une éponge. Francesco Zuccato s'excusait en disant qu'il était l'auteur des cartons, et que s'il avait ajouté quelques parties en couleurs, c'était pour juger de l'effet de ces additions avant de les exécuter en mosaïque. Valerio se défendait de l'accusation de ne pas savoir la pratique de l'art en montrant les mosaïques qu'il avait exécutées seul, comme par exemple la belle figure de saint Clément dans l'atrium et une sainte Catherine au-dessus du tombeau du doge Morosini. Le jugement qui fut rendu condamna les Zuccato à refaire, à leurs frais, en mosaïque les petites parties qu'ils avaient rendues en couleurs. A cette occasion, les artistes qui avaient été chargés de l'expertise furent également consultés sur le mérite des différents mosaïstes employés alors à Saint-Marc. Après avoir examiné leurs travaux, ils placèrent au premier rang Francesco Zuccato, et après lui Vincenzo Bianchini. Cependant la méfiance des administrateurs de Saint-Marc avait été éveillée par le fait reproché aux Zuccato; ils voulurent faire de nouveaux règlements et réduire le nombre des artistes employés. Ils ouvrirent donc entre eux un concours dont

le sujet était le dessin et l'exécution en mosaïque d'une figure de saint Jérôme. Le célèbre sculpteur Sansovino, Paul Véronèse et le Tintoret en furent les juges. Le tableau de Francesco Zuccato fut placé au premier rang; les autres concurrents furent classés dans cet ordre : Gian Antonio Bianchini, fils de Vincenzo, Bozza et Domenico Bianchini. Les tableaux de ces trois artistes sont encore à Saint-Marc; quant à celui de Zuccato, qui avait été couronné, on en fit présent au duc de Savoie [1]. Les deux frères Zuccato ont fait un grand nombre de portraits en mosaïque. Vasari cite ceux de Charles-Quint, de son frère Ferdinand Ier et de l'empereur Maximilien, fils de celui-ci [2]. On conserve dans la galerie royale de Florence un portrait à mi-corps du cardinal Bembo, sur le fond duquel on lit : Fs ET VALERIUS ZUCCATUS VEN. 1542. Francesco Zuccato dessinait bien et avait sur les autres mosaïstes l'avantage de pouvoir faire ses cartons. Lorsqu'on les lui fournissait, une simple esquisse lui suffisait pour en former un tableau. Les deux frères savaient rendre parfaitement les teintes et la morbidesse des chairs; leurs tableaux de la Résurrection de Lazare et de la Mort de la Vierge ne laissent rien à désirer sous ce rapport; ils entendaient très-bien l'art de rompre et d'accorder les ombres pour donner de l'harmonie à leurs compositions.

Nous devons revenir à Vincenzo Bianchini, dont les premiers travaux datent de 1517, et qui, par conséquent, devait être plus âgé que Francesco Zuccato. Lorsque après une absence de quatorze ans il fut rentré

(1) Zanetti, *Della pitt. Ven.*, p. 573 et suiv.

(2) Dans la *Vie de Titien;* édit. Lemonnier, t. XIII, p. 52.

à Venise, les administrateurs de Saint-Marc l'admirent de nouveau parmi les mosaïstes chargés de décorer l'église. Son premier travail fut le Jugement de Salomon, que l'on voit encore dans l'atrium de Saint-Marc, à gauche, au-dessus du tombeau du doge Bartolommeo Gradenigo. On y lit cette inscription : VINCENTIUS B. F. 1538. On croit généralement que le dessin de cet ouvrage avait été fourni à l'artiste par le sculpteur Sansovino, qui avait reçu du gouvernement de Venise la commission de faire des cartons pour les mosaïstes de Saint-Marc [1]. Vasari, qui faisait un grand cas de cet ouvrage, dit qu'on ne pourrait vraiment mieux faire avec des couleurs [2]. En 1542, Vincenzo Bianchini commença, sur les cartons de Salviati, un grand travail que l'on voit encore sur le mur au-dessus de la porte de la chapelle Saint-Isidore. C'est l'arbre généalogique de la Vierge, qui est placée à la cime tenant l'Enfant Jésus dans ses bras; Jessé est au pied de l'arbre ; David, Salomon et les autres ancêtres du Christ sont assis sur les branches. Vasari a également donné ses éloges à cette composition, qui est d'un bel effet. Parmi les ouvrages que Vincenzo a laissés à Saint-Marc, il faut encore mentionner la figure du prophète Malachie et celle de sainte Thécla dans la grande coupole qui s'élève au-dessus du croisillon sud de l'église (à droite en regardant l'autel). On a pu remarquer que Vincenzo Bianchini n'avait pas paru dans le concours qui fut ouvert postérieurement à 1563 entre les meilleurs mosaïstes. Un artiste de cette valeur n'aurait pas manqué d'y être admis, s'il avait

(1) ZANETTI, *Della pitt. Ven.*, p. 570.

(2) Dans la *Vie de Titien;* édit. Lemonnier, t. XIII, p. 51.

encore été vivant : il est donc à croire qu'il avait cessé de vivre vers cette époque.

Domenico Bianchini, surnommé Rosso ou Rossetto, frère de Vincenzo, avait été admis au nombre des maîtres mosaïstes en 1537. Il fut adjoint à son frère, en 1542, avec un autre artiste, Giovanni Visentin, pour l'exécution de la grande mosaïque de l'Arbre généalogique de la Vierge, qui exigea un travail de dix années [1]. Mais Domenico produisit seul quelques bonnes compositions qu'on voit sur la voûte qui s'étend, dans le croisillon nord, entre la nef principale et le sanctuaire, à savoir : la Guérison du lépreux, la Résurrection du fils de la veuve de Naïm, la Chananéenne et l'Ascension du Christ, d'après les cartons de Salviati, et la Cène, d'après ceux de Domenico Tintoretto. On voit encore de Domenico Bianchini, dans la nef latérale, au nord (à gauche en entrant dans l'église), les figures de saint Procès et de saint Martinien [2]. Le saint Jérôme, son morceau de concours, est dans la sacristie. Les mosaïques de cet artiste sont loin de valoir celles de son frère Vincenzo, cependant l'exécution en est très-régulière et d'un bel effet de couleurs.

Bartolommeo Bozza, élève des deux Zuccato, fut un des artistes qui ont fourni le plus de mosaïques à Saint-Marc dans la seconde moitié du seizième siècle. Entre autres travaux de lui, on doit citer les Noces de Cana, dans la voûte du croisillon nord de l'église, travail qui était en cours d'exécution lors de l'examen des mosaïques de Saint-Marc qui fut fait, comme nous l'avons dit,

(1) Zanetti, *Della pitt. Venez.*, p. 572.
(2) *Idem*, p. 580; — *Venezia e le sue lag.*, p. 49.

après l'expertise de 1563, par Titien, Paul Véronèse et autres; les figures d'Isaïe et de David; la plus grande partie des mosaïques de la voûte de la nef latérale, à gauche en entrant, exécutées sur les cartons du Tintoret et représentant le Paradis, et la partie supérieure de la voûte de l'atrium, au-dessus des mosaïques des frères Zuccato. Bozza a représenté là, d'après les cartons du Tintoret, le Christ sur les nuages avec la Vierge et saint Jean-Baptiste, deux anges et deux chérubins qui tiennent des lis et sont en adoration devant la croix. Il faut encore compter au nombre des œuvres de Bozza le saint Jérôme qu'il fit dans le concours ouvert entre lui, Zuccato, Domenico et Gian Antonio Bianchini [1].

Gian Antonio Bianchini, fils de Vincenzo, avait été admis antérieurement à 1557 [2] parmi les mosaïstes de Saint-Marc. Ses premiers travaux furent certainement les figures de saint Pigasio et de saint Exaudinos que l'on voit, accompagnées de son nom et de cette date de 1557, dans les angles près du grand mur que couvre l'arbre généalogique de la Vierge. Le dessin de ces figures est médiocre, et dans l'examen qui fut fait des mosaïques de Saint-Marc par les grands artistes que nous avons nommés, il avait été vivement blâmé par le Tintoret, qui reconnaissait en même temps que le travail de la mosaïque était excellent. Le saint Jérôme, qui obtint le second rang dans le concours dont nous avons parlé, est un ouvrage remarquable sous tous les rapports. On le voit dans la sacristie. Parmi les contemporains de Gian

(1) Zanetti, *Della pitt. Venez.*; — *Venez. e le sue lagune*, t. II, 2a parte, p. 48, 39, 50 et 33.

(2) Zanetti, p. 574; — *Ven. e le sue lag.*, t. II, 2a parte, p. 48.

Antonio Bianchini, il faut citer Domenico Santi, qui a fait, en 1566, dans l'atrium, une figure d'Isaïe et une autre de la Vierge [1]; Girolamo Vinci, qui a travaillé à la restauration du pavé de l'atrium; et Jacopo Pasterini, qui, après avoir fait des mosaïques dans une des petites coupoles, fut également chargé de la restauration du pavé [2].

Les mosaïstes qui travaillèrent à Saint-Marc dans le dernier quart du seizième siècle sont Gian Antonio Marini, Arminio Zuccato, fils de Valerio, Gaetano et Lorenzo Ceccato. Marini était élève de Bozza. Son premier ouvrage à Saint-Marc est un tableau incrusté sur le mur dans lequel s'ouvre la porte Saint-Jean; il représente la Lapidation des vieillards accusateurs de Susanne; Domenico Tintoretto en avait fourni les cartons. Marini a beaucoup travaillé; ses principales mosaïques sont : dans la voûte de l'atrium, auprès des travaux de son maître Bozza, d'un côté le Choix des élus d'après les dessins de Domenico Tintoretto, et de l'autre, la Condamnation des réprouvés d'après Maffeo Verona; sur le grand arc, à l'entrée du sanctuaire, au-dessus de la clôture (cancelli), plusieurs tableaux exécutés sur les cartons de Domenico Tintoretto, à savoir : l'Annonciation, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, le Baptême du Christ et la Transfiguration; dans le croisillon nord de l'église, un ange qui remet son épée dans le fourreau; enfin, dans la nef principale, les figures de Job et de Jérémie. L'habileté que Marini a déployée dans l'art d'unir les différents cubes de verre qui entrent

(1) *Ven. e le sue lag.*, t. II, parte 2a, p. 32.

(2) Zanetti, *Della pitt. Ven.*, p. 588.

dans la composition des mosaïques et de leur faire produire les effets de la peinture qui lui servait de modèle, doit le faire placer au premier rang des mosaïstes. Il était assez bon dessinateur [1].

Arminio Zuccato était élève de son père et de son oncle ; il a produit de très-bons ouvrages. On voit de lui dans Saint-Marc, au bas du grand arc où ses parents ont incrusté des sujets de l'Apocalypse, d'un côté la figure de saint Jean l'Évangéliste et de l'autre celle de saint Pierre ; au-dessus de la première, on lit : ARMINIUS ZUCCATUS MDLXXIX, et son nom seulement au-dessous de la seconde ; sur une petite voûte non loin de cet arc, un sujet tiré de l'Apocalypse, et dans l'angle gauche, sous le grand arc en avant du sanctuaire, une très-belle figure de saint Pierre, signée de lui. On conserve dans l'église Saint-Sébastien, à Venise, une table d'autel en mosaïque signée d'Arminio, où l'on voit représentée la chute de saint Paul [2].

Parmi les beaux ouvrages de Lorenzo Ceccato, il faut compter l'histoire de Susanne, en quatre tableaux, disposés au-dessus de la porte de Saint-Jean, à l'intérieur de l'église ; non loin de là, les figures d'Osée et de Moïse, exécutées en 1590, et au pied de l'arcade, à gauche de l'autel Saint-Paul, celles de Moïse et d'Élie [3].

Gaetano, qui reçoit le prénom de Luigi et d'Alvise, termine la série des mosaïstes qui sont sortis des écoles des grands maîtres en mosaïque, Francesco et Valerio

(1) ZANETTI, *Della pitt. Ven.*, p. 581 ; — *Ven. e le sue lag.*, t. II, parte 1ª, p. 33, 39, 40 et 48.

(2) *Ven. e le sue lag.*, t. II, parte 2ª, p. 198.

(3) ZANETTI, *Della pitt. Ven.*, p. 582 ; — *Ven. e le sue lag.*, t. II, parte 2ª, p. 49.

Zuccato, Vincenzo Bianchini et Bozza. Ses travaux dans l'église Saint-Marc sont considérables. On voit de lui dans la grande nef, sur la voûte, au delà de la première coupole, les figures des saints Castorio, Claudio, Nicostrato et Sinforiano, qu'il exécuta en 1590. Il termina ensuite la grande voûte de la nef latérale nord (à gauche en entrant) commencée par Bozza ; il y a représenté le martyre des saints apôtres Pierre et Paul, et la chute de Simon le Magicien. En 1602, il fit saint André sur la croix, saint Thomas en présence du roi indien Gondofar, et saint Jean plongé dans une cuve d'huile bouillante. L'étage supérieur de la façade de Saint-Marc est divisé en cinq arcades; celle du milieu est remplie par une grande fenêtre qui donne du jour à l'église, les quatre autres par des mosaïques. Ces mosaïques avaient été originairement exécutées au onzième siècle par des artistes grecs, mais elles étaient très-dégradées au commencement du dix-septième siècle ; Gaetano fut chargé de les refaire. Mais on n'a pas oublié qu'un décret du gouvernement de Venise de 1610 avait défendu de détruire les anciennes mosaïques, et ordonné d'en faire un dessin très-fidèle lorsqu'elles ne pourraient être réparées, afin de les rétablir avec exactitude dans leur premier état. Maffeo Verona fut donc chargé de faire les dessins sur lesquels opéra Gaetano. Ces mosaïques représentent Jésus descendu de la croix, le Rédempteur dans les Limbes, la Résurrection et l'Ascension. Zanetti, qui avait vu les dessins des mosaïques grecques, dit que dans le tableau de la Descente de la croix on lisait cette inscription : $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ O BACIΛEYC THC ΔOΞHC (Jésus-Christ, le Roi de gloire), dont les Grecs

accompagnaient ordinairement la figure du Sauveur [1]. Si les dessins de Maffeo Verona ont été fidèles, comme il y a lieu de le croire d'après les recommandations du décret de 1610, on a dans ces mosaïques une nouvelle preuve de l'habileté des Grecs du onzième siècle. Dans le tableau de la Résurrection, on lit une inscription qui fournit le nom du mosaïste et la date de l'exécution : GAIETANUS F. MDCXVII.

Nous citerons encore parmi les artistes qui ont suivi les méthodes des écoles du seizième siècle : Scipione Gaetano, Pietro Lunna et Jacopo Pasterini, qui ont travaillé à Saint-Marc, comme Gaetano, dans les premières années du dix-septième siècle.

On s'occupa peu de mosaïques au seizième siècle en Italie en dehors de Venise, et nous avons fort peu d'ouvrages à signaler. A Orvieto, on termina la décoration de la façade de la cathédrale; Francesco Salviati, de Florence, y travailla en 1541 [2]. A Rome, on détruisit toutes les anciennes mosaïques de la basilique de Saint-Pierre au Vatican, avec l'église elle-même, et l'on en produisit fort peu de nouvelles. Nous ne trouvons à citer que celles de la chapelle souterraine de la basilique de Sainte-Croix-en-Jérusalem, et celles de la voûte en arrière de l'autel, dans l'église Sainte-Marie-Scala-Cœli. La décoration de la voûte de la chapelle de Sainte-Croix-en-Jérusalem offre au centre l'image en buste du Christ, renfermée dans un médaillon dont le contour est tracé par des têtes de chérubins, et autour duquel sont dis-

(1) Zanetti, *Della pitt. Ven.*, p. 583; — *Venez. e le sue lag.*, t. II, parte 2ª, p. 39, 50 et 28.

(2) Furietti, *De musivis*, p. 101.

posées les figures en pied des évangélistes accompagnées de leur symbole. Quatre tableaux, renfermant des sujets qui se rattachent à l'invention de la Croix par sainte Hélène, séparent les médaillons ovales qui renferment les évangélistes [1]. Ces mosaïques sont attribuées à Baldassare Peruzzi (1481 † 1537); mais il n'est pas à croire que ce grand artiste, occupé à Rome de nombreux travaux de peinture et d'architecture, ait pu se livrer par lui-même au travail long et minutieux des incrustations; il a dû seulement en fournir les cartons. Ces tableaux, qui devaient être terminés en 1509 [2], sont empreints du style de la grande école de cette époque. La mosaïque de Sainte-Marie-Scala-Cœli a été exécutée à la fin du seizième siècle par Francesco Zucca, Florentin, sur les dessins de Giovanni de' Vecchi [3]. La sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus y est représentée sur les nuages avec des anges. On voit au-dessous le pape Clément VIII, saint Anastase, saint Bernard abbé, saint Zénon, saint Vincent, et le cardinal Pierre Aldobrandini. Le travail de la mosaïque est très-fin.

Les dernières mosaïques exécutées à Rome au seizième siècle furent faites dans la basilique de Saint-Pierre par Paolo Rossetti et Marcello Provenzale de Cento. Celui-ci, sur l'ordre de Grégoire XIII (1572 † 1585), décora d'abord la chapelle Grégorienne (aujourd'hui chapelle de la Vierge) d'après les cartons de Girolamo Muziano

(1) M. Barbet de Jouy a donné une description détaillée de ce tableau mosaïque et de celui de l'église Sainte-Marie dans *Les mosaïques chrétiennes*, p. 130 et 136.

(2) Ils sont cités par d'Albertini, *De mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ*, opuscule de cette date.

(3) Furietti, *De musivis*, p. 105.

(† 1592)[1], qui, suivant quelques auteurs, a travaillé de ses mains à la mosaïque; puis, à la demande de Clément VIII (1592 † 1605), il exécuta la figure du Père éternel sur la voûte de la lanterne de la grande coupole.

Provenzale fut également chargé de la décoration en mosaïque de la concavité de cette coupole, où l'on voit dans le haut les différents ordres des anges, et au-dessous le Christ, la Vierge, les apôtres et un grand nombre de saints. Il ne fit pas seul cet immense travail, auquel participèrent Angelo Sabbatini, Ambrogio Giosio, Vitale, Pietro Lamberto, Matteo Cruciano, Giambattista Cataneo et Cinthio Bernasconi. Il faut encore compter au nombre des œuvres de Provenzale l'un des quatre évangélistes qui décorent le haut des grands piliers de la coupole; les trois autres sont dus aux mosaïstes Paolo Rossetti, Francesco Zuccha et Cesare Torelli[2]. Durant la première moitié du dix-septième siècle, toutes les voûtes de Saint-Pierre se couvrirent de mosaïques, principalement sous le pontificat d'Urbain VIII (1623 † 1644), et un grand nombre de mosaïstes se firent connaître. Mais notre histoire des arts industriels ne doit pas dépasser le seizième siècle, et notre tâche est remplie à l'égard de la mosaïque. Il se fit d'ailleurs dans cet art, à l'époque où nous sommes parvenus, une véritable révolution qui en changea la portée. Tout en empruntant aux grands peintres de l'école vénitienne la richesse de la composition et la correction du dessin, les mosaïstes de Saint-Marc, au seizième siècle, avaient su conserver à leurs œuvres une certaine naïveté, et sur-

(1) Furietti, *De musivis*, p. 103.
(2) *Ibidem*, p. 103 et 104.

tout la largeur et l'effet, caractère essentiel de la mosaïque, qui ne devrait jamais être envisagée que comme un puissant élément de décoration monumentale et non comme un art d'imitation. Mais à Rome on ne voulut pas s'en tenir là : les mosaïstes s'efforcèrent de rivaliser avec les peintres, comme s'il était possible, quelle que soit la ténuité des émaux employés, d'arriver à imiter ce que le pinceau peut produire. Un auteur italien, Baglione, qui attribue ce changement dans les procédés de la mosaïque à Muziano, l'appelle « l'inventeur de la manière de travailler les mosaïques » à l'huile. » Cependant Provenzale paraît être le premier qui ait cherché à imiter la peinture dans ses incrustations de la chapelle Grégorienne que nous avons citées. Il exécuta aussi en mosaïque le portrait du pape Paul V, que l'on voit aujourd'hui dans la galerie du palais Borghèse, et l'on prétend qu'il fit entrer dans le masque seul sept cent mille pièces de rapport, dont chacune était moins grosse qu'un grain de millet. Les améliorations obtenues dans la fabrication des émaux ou verres colorés qui entrent dans la composition des mosaïques, conduisirent donc les mosaïstes à produire des tableaux portatifs. Cette nouvelle direction donnée à l'art de la mosaïque engagea, dès l'époque d'Urbain VIII, à remplacer tous les tableaux d'autel sur toile ou à fresque de la basilique de Saint-Pierre, que l'humidité de cette église avait déjà altérés sensiblement, par des tableaux en mosaïque. Le premier, représentant un saint Michel, fut exécuté par Giambattista Calandra, élève de Provenzale, qui fit aussi, d'après un carton de Josepin, la belle figure de saint Pierre que l'on voit sur

la porte Sainte [1]. En s'étudiant à imiter la peinture, la mosaïque dut chercher à améliorer ses procédés. Aux petites pierres de plusieurs couleurs, aux cubes de verre rapprochés les uns des autres, elle substitua des émaux colorés, réduits en filets variés dans leurs formes et dans leurs grosseurs, dont les nuances ont été portées jusqu'au nombre de plus de dix mille. A l'aide de ces émaux, on parvint à obtenir toutes les couleurs et toutes les demi-teintes, et à produire des dégradations de tons. A la fin du dix-septième siècle, ces perfectionnements permirent à Pietro Paolo Cristofori, élève de son père Fabio, célèbre mosaïste, de créer cette école de mosaïque qui subsiste encore aujourd'hui dans le palais du Vatican, et qui est une des gloires de Rome. Encouragé par le pape Clément XI (1700 † 1721), cet artiste se mit à l'œuvre avec ses élèves, afin de fournir à chacun des nombreux autels érigés dans la splendide basilique de Saint-Pierre un tableau en mosaïque, copié sur ceux des grands maîtres italiens du seizième et du dix-septième siècle. Parmi ses plus beaux ouvrages, on doit citer l'Exhumation de sainte Pétronille d'après le beau tableau du Guerchin, la Communion de saint Jérôme d'après la célèbre toile du Dominiquin que conserve le Musée du Vatican, et le Baptême du Christ d'après l'original de Carle Maratte. Les autres mosaïstes de cette époque appartenant à l'école de Cristofori, qui ont participé à l'exécution des mosaïques dont s'enrichit la basilique de Saint-Pierre, furent : Giambattista Brughio, Filippo Coccei, Liborio Fattori, Giuseppe de Comitibus,

[1] FURIETTI, *De musivis*, p. 105 et 106.

Domenico Gassone et Giuseppe Ottaviano [1]. Les artistes se succédèrent dans l'école de Rome, et c'est ainsi que durant le dix-septième et le dix-huitième siècle cette célèbre église a pu enrichir ses autels de la copie en mosaïque des plus beaux tableaux des grands peintres, tels que la Transfiguration, de Raphaël; le Crucifiement de saint Pierre et le saint Michel, de Guido Reni; le Martyre de saint Sébastien, du Dominiquin; la Barque de saint Pierre prête à être submergée, de Lanfranc, et le Martyre de saint Érasme, de notre Poussin. On y trouve encore la copie de beaucoup de tableaux d'un ordre moins élevé, mais assurément d'un grand mérite. C'est ainsi que la mosaïque, tout en sortant de la sphère dans laquelle elle devrait se renfermer, a encore rendu à l'art un important service, en reproduisant d'une manière inaltérable des chefs-d'œuvre que l'influence du temps, le soleil et l'humidité finiront par détruire, malgré tous les soins qu'on en prend aujourd'hui.

La manufacture de mosaïque de Rome, soutenue par le Pape, est la seule où l'on exécute à présent des mosaïques monumentales. Au moment où l'on construit en France tant d'églises et de palais, il aurait été d'un grand intérêt d'y introduire la pratique de ce genre inaltérable d'ornementation; mais le gouvernement peut seul entreprendre la création d'un établissement comme celui de Rome, non-seulement à cause des dépenses qu'elle entraînerait, mais parce que l'Empereur et l'État pourraient à peu près seuls fournir à cet établissement les éléments de travail indispensables à son existence. On trouverait déjà dans la manufacture de Sèvres un

(1) Furietti, *De musivis*, p. 108.

atelier tout organisé pour la production des matières qui entrent dans la composition des mosaïques, et il suffirait d'engager quelques bons mosaïstes romains pour former en peu de temps des ouvriers français. Ce serait certainement un titre de gloire pour l'Empereur que de doter la France de ce bel art de la mosaïque, qui peut transmettre à la postérité la plus reculée, d'une façon inaltérable, les faits de notre histoire nationale et les portraits authentiques des grands hommes qui depuis le seizième siècle se sont rendus célèbres.

§ VII.

DE LA MOSAÏQUE DE PLAQUES DE MARBRE (OPUS SECTILE).

I.

Ce que c'est que la mosaïque de marbre, et du nom qu'on lui donnait dans l'antiquité.

L'art de tailler et de découper des plaques de marbre et d'en former des combinaisons de diverses couleurs, et même des figures d'hommes, d'animaux ou d'objets divers, afin d'en revêtir les pavés ou les murs des édifices, ne saurait être confondu avec la mosaïque dont nous venons de retracer l'histoire. Bien que le mosaïste ne soit pas toujours capable de faire un dessin, il doit être quelque peu artiste et avoir le sentiment de l'art, pour copier avec fidélité le carton qu'il est chargé de reproduire, pour choisir avec tact les couleurs, et pour rendre avec soin les nuances et les dégradations de tons du modèle. Il suffit au contraire d'être un ouvrier habile à tailler et à polir le marbre, pour découper sur des patrons fournis, des plaques de marbre, même sous les formes

les plus contournées, et pour les assembler suivant le modèle. C'est là un ouvrage de marbrerie et non de mosaïque. C'est donc abusivement que l'on donne à ce genre de travail le nom de mosaïque de marbre, mais la langue française n'en a pas d'autre. Les Grecs, nous l'avons dit, le nommaient lithostrotos, et appelaient lithoxooi les ouvriers qui s'y adonnaient[1]. Les Romains, comme on l'a vu, ont employé plusieurs mots pour désigner les mosaïques, et les auteurs qui en ont parlé ont été longtemps en désaccord sur la signification des mots tessellatum, sectile, vermiculatum. Le cardinal Furietti, dans son excellent ouvrage *De musivis,* donnait les deux noms de vermiculatum et de sectile à la mosaïque dont les éléments prenaient tous les contours exigés par le dessin que le mosaïste devait reproduire. Vitruve, en donnant le nom de pavimenta sectilia aux pavés composés de marbres de diverses couleurs, découpés sous différentes formes, n'a laissé, ce nous semble, aucune matière à la controverse. Le nom d'opus sectile est donc bien celui qui était appliqué au travail dont nous nous occupons. Quelques auteurs l'ont encore nommé opus alexandrinum. Plus tard, au moyen âge, on lui a donné le nom d'ars quadrataria. Léon d'Ostie, qui l'appelle de ce nom, fait bien sentir la différence qu'il y avait entre les mosaïstes et les ouvriers occupés à tailler et à découper le marbre, les marmorarii. « Didier, écrit-il, envoya « des mandataires à Constantinople, afin d'y engager « des ouvriers habiles dans l'art de la mosaïque, in arte « musiaria, et dans l'art de la taille des pierres, qua- « drataria; les uns pour revêtir de mosaïques l'abside,

[1] Voyez notre tome I, p. 55, note 2e.

» le grand arc et le vestibule de la Grande-Basilique, les » autres pour couvrir tout le pavé de l'église de divers » marbres de couleurs variées [1]. »

La décoration des pavés et des murs en mosaïque de marbre remonte à une très-haute antiquité. Ce genre de travail était pratiqué en Perse, en Assyrie et en Égypte. Le pavé de porphyre et de marbre blanc dont le palais d'Assuérus était enrichi, d'après la Bible [2], en est un exemple. Les Grecs, qui étaient fort habiles dans cet art, en portèrent la pratique à Rome, où les temples, les édifices publics et les maisons des riches reçurent cette splendide ornementation. Le goût s'en répandit dans toute l'Italie. La Gaule, conquise par les Romains, adopta les mœurs et les coutumes des vainqueurs. Les arts de la métropole s'y introduisirent bientôt, et l'on y retrouve le pavage en mosaïque de marbre employé dans les temples des faux dieux, et plus tard dans les églises chrétiennes.

On a employé au moyen âge, dans la mosaïque de marbre, non-seulement les marbres tirés des carrières ouvertes, mais encore les beaux marbres antiques dont les carrières sont perdues et qu'on ne trouvait plus que dans les ruines, et même des matières plus précieuses que le marbre, comme les différents porphyres.

Lorsque Constantin eut transporté en Orient le siége du gouvernement de l'empire, ce fut à Constantinople que se développa l'art de tailler et d'assembler les marbres de différentes couleurs pour le revêtement des

(1) Leo Ost., *Chronica sac. mon. Casinensis*; Lut. Par., 1668, lib. III, cap. XXIV, p. 351.

(2) Livre d'Esther, chap. I, verset 6.

pavés et des murs. Nous donnerons donc d'abord quelques notions sur la pratique de cet art dans l'empire d'Orient.

II.

La mosaïque de marbre dans l'empire d'Orient.

Il ne peut être douteux que les églises et les palais que Constantin fit élever en si grand nombre à Constantinople n'aient été enrichis de pavés mosaïques, mais il ne reste rien de cette époque. Le plus ancien monument qui subsiste encore dans cette ville doit être l'église Saint-Jean du monastère de Studios, que Du Cange suppose avoir été bâtie sous le règne de Léon Ier (457†474); elle a été convertie en mosquée et porte le nom d'Imrachor-Dschamissi. On y trouve un pavé mosaïque dans le style de l'antiquité; il consiste en vastes compartiments carrés de marbre vert antique dont le contour est tracé par de larges bandes formées d'entrelacs, qui sont composées de plusieurs rubans de porphyre, de serpentin et de marbre rouge et jaune antiques. Chacun des grands carrés de marbre vert renferme au centre un carré du même marbre tracé par des bandes de jaune antique. Dans quelques-unes des bandes transversales des grands carrés, les entrelacs sont tracés par des bandes étroites composées de petits fragments de marbre blanc, rouge et vert, offrant des étoiles, des triangles et autres dessins réguliers. Il est bien difficile de faire parfaitement comprendre, par une simple description, une ornementation composée d'autant d'éléments; mais M. de Salzenberg a fourni une très-belle planche de ce pavé dans son livre sur les

vieux monuments de Constantinople [1]. C'est dans l'église Sainte-Sophie que l'on retrouve les plus beaux spécimens de la mosaïque de marbre ; c'est là que l'on peut juger de la grande habileté des artistes byzantins dans ce genre de travail. L'abondance des marbres provenant de la dépouille des temples antiques, transportés à Constantinople par ordre de Justinien (527 † 565), permit d'en recouvrir entièrement, à l'intérieur, les murs de cette église, que ce prince avait voulu rendre aussi magnifique que le temple de Salomon.

Il est bien difficile de faire comprendre par une simple description tous les détails d'une ornementation aussi variée que celle des murs intérieurs de Sainte-Sophie; nous allons cependant essayer d'en donner une idée à nos lecteurs; notre planche CXIX, où nous avons reproduit quelques détails de la décoration en marbre du sanctuaire (le béma), nous viendra en aide.

Nous avons donné, dans notre tome II, page 10, une description succincte du temple de Sainte-Sophie. On a vu que les bas côtés, qui ne s'élèvent pas au delà de la naissance des grands arcs, sont divisés en deux étages. La division des deux étages est indiquée, sur la grande nef centrale ovoïde, par deux corniches de marbre blanc. La première est portée par les arcs et par les murs du rez-de-chaussée ; au-dessus s'élèvent les colonnes et les murs de l'étage supérieur. La seconde couronne cet étage et reçoit la retombée des arcs et des voûtes. Ces deux corniches, qui se prolongent dans tout le contour de l'édifice, sauf dans l'abside du sanctuaire, servent déjà à tracer deux grandes divisions dans

(1) *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, pl. IV.

l'ornementation des murs de la grande nef centrale. Cette ornementation consiste dans chacune d'elles en larges bandes horizontales de marbre qui tracent ainsi différentes zones, et entre lesquelles s'élèvent de larges tables de marbre, de forme oblongue, séparées par des bandes verticales et bordées soit de marbres plus précieux, soit d'encadrements sculptés. Entrons dans quelques détails, en commençant par l'étage du rez-de-chaussée.

Au-dessus du pavé s'élève d'abord un soubassement composé d'un socle de marbre blanc, enrichi de plusieurs moulures et d'un large dé en vert antique; ce soubassement règne sur tout le contour de la nef. Au-dessus de ce soubassement, la surface du mur, jusqu'à la première corniche, est divisée en trois zones par quatre bandes horizontales d'un marbre jaune violacé richement veiné, auquel M. de Salzenberg donne le nom de pavonazzetto, et qui est surmonté d'une bande de jaune antique. La première zone renferme des tables d'un marbre foncé à fond jaunâtre, avec veines en zigzag tirant sur le brun et le brun noir; elles sont encadrées dans de larges bandes verticales de pavonazzetto. La seconde zone, qui est plus élevée et plus riche que les deux autres, est remplie par des tables de rouge antique, entre deux tables d'un marbre plus foncé, assez semblable au portor, mais n'en ayant pas les veines jaune d'or. Ces tables sont encadrées dans des bordures saillantes de marbre blanc sculpté, dont on voit un exemple dans la figure 2 de notre planche CXIX. La troisième zone au-dessus est semblable à la première.

Le mur du second étage, qui s'élève au-dessus de la

première corniche, est ainsi décoré : immédiatement au-dessus de cette corniche règnent deux larges bandes horizontales; la première, de pavonazzetto; la seconde, de marbre vert. Au-dessus sont deux zones de tables oblongues séparées par une bande horizontale de pavonazzetto. La première renferme des tables de porphyre rouge entre deux tables de marbre foncé, toutes encadrées de marbre jaune; la seconde est semblable à la première zone de l'étage du rez-de-chaussée. Cette splendide ornementation en plaques de marbre est couronnée par une frise en mosaïque de marbre ainsi composée : sur un fond de marbre couleur de bistre se détachent des feuillages entremêlés de croix en blanc jaunâtre, avec quelques parties d'ornement en serpentin d'un vert très-brillant; le tout est renfermé, haut et bas, entre deux lignes de rouge antique. La frise du béma, que nous avons fait reproduire, planche CXIX, figures 2 et 3, fera parfaitement comprendre à nos lecteurs les dispositions de celle de la nef.

Le second étage, au-dessus des bas côtés de l'église, est ouvert en grande partie sur la nef centrale, et des colonnes, espacées dans les ouvertures, reçoivent des arcades qui portent la corniche. La face entière de ces arcades est décorée d'une mosaïque de marbre dans le style de celle de la frise. Au centre du tympan triangulaire, au-dessus des colonnes, est un disque de marbre vert qui est enveloppé par des enroulements de feuillage se détachant en blanc jaunâtre sur le fond couleur de bistre. A la clef des arcs sont des disques rouges sur lesquels sont des croix de ce blanc jaunâtre. Toute cette ornementation est encadrée dans une petite bande de rouge antique

qui se rattache à la bordure semblable de la frise. L'intrados de l'arcade est orné d'une mosaïque de verre.

Le sanctuaire, qui se compose d'une partie rectangulaire terminée par une abside en hémicycle, est plus magnifiquement décoré que la nef, par des plaques en mosaïque de marbre. La planche CXIX, où nous avons fait reproduire les deux frises et cinq des tables de mosaïque de marbre, en facilitera la description. Dans la partie rectangulaire, un soubassement, semblable à celui de la nef, existe au-dessus du pavé. Toute la partie du mur correspondant à la première zone de la nef est remplie par trois larges bandes horizontales de marbre. Le surplus du mur, jusqu'à la première corniche, est décoré de deux rangées de quatre tables oblongues qui reposent chacune sur une large bande horizontale de vert antique. Dans chaque rangée, deux des tables sont en rouge antique et deux en mosaïque de marbre ; toutes sont encadrées dans des bordures en saillie de marbre blanc sculpté. Au-dessus de la seconde rangée de tables règne une frise de marbre rouge antique décorée de feuillages et d'ornements en serpentin, et bordée d'une bande de porphyre. La figure 2 de notre planche CXIX reproduit l'une des tables supérieures en mosaïque de marbre et une partie de la frise. Au-dessus de la première corniche règnent, comme dans la nef, deux larges bandes horizontales, l'une de pavonazzetto, l'autre de vert antique, puis au-dessus une table oblongue de porphyre sculptée en léger relief, encadrée dans de larges bandes de jaune antique qui sont bordées, de même que la table, par de légers méandres de marbre blanc en relief dont on voit un exemple dans les figures 3 et 4 de notre

planche CXIX. Le surplus du champ dans cette partie est occupé par une fenêtre plein cintre ouverte dans l'étage supérieur. Au-dessus, une bande horizontale de pavonazzetto supporte cinq tables oblongues, celle du centre en porphyre d'un rouge léger; les quatre autres en mosaïque de marbre; une frise en rouge antique, enrichie d'ornements verts rehaussés de jaune, surmonte ces cinq tables supérieures. Les figures 3 et 4 de notre planche CXIX reproduisent une partie de cette frise et les quatre tables en mosaïque de marbre. La grande corniche supérieure de l'édifice couronne cette riche ornementation, et c'est au-dessus, presque à la naissance de la voûte, que s'étend, dans toute la longueur de la partie rectangulaire du sanctuaire, cette belle mosaïque de verre que reproduit la figure 1 de cette planche.

L'abside a reçu une décoration plus sévère. Toute la partie basse du mur hémicirculaire, correspondant en hauteur à la première zone de la nef, est remplie par des bandes de marbre gris veiné qui doivent être modernes; c'est là qu'étaient les siéges du patriarche et de son clergé, qui auront été enlevés par les Turcs. Au-dessus règne une large bande horizontale de vert antique, en continuation de celle qui porte la première rangée de tables de marbre dans le sanctuaire; elle sert de base à l'ornementation. Le mur en surélévation, qui est percé de deux rangées superposées de trois fenêtres, est revêtu d'un marbre brun veiné; mais ce fond sévère est égayé par des bandes de marbre clair qui bordent le cintre des fenêtres et se relient l'une à l'autre, et par de longues tables de porphyre encadrées dans des bordures

de marbre blanc sculpté qui sont disposées dans les champs de chaque côté des fenêtres. L'ornementation est terminée par une frise de rouge antique sculpté, encadrée dans une bordure de serpentin qui est décorée elle-même de petits disques alternant avec des losanges de marbre blanc.

Le placage en marbre des nefs latérales et de l'intérieur du second étage est également fort riche.

M. de Salzenberg, qui a étudié et dessiné sur place ces curieuses mosaïques, estime qu'elles devaient être exécutées à peu près de cette manière : le marbre scié en plaques minces, qui dans les pampres et les feuillages n'ont pas plus de 6 à 7 millimètres d'épaisseur, était ensuite taillé exactement dans la forme indiquée par un dessin ; puis les différentes parties étaient réunies sur le fond d'une boîte où le dessin complet de la mosaïque était reproduit; le côté poli des marbres, qui devait être apparent lorsque la mosaïque serait en place, était posé sur le dessin, et le côté brut restait en dessus. Les divers morceaux étant ainsi bien assemblés, on versait dans la boîte une couche de 2 centimètres environ d'une résine brun foncé mêlée à de la râpure de marbre et de tuile. Cette résine, dont la combustion donne l'odeur de l'encens, acquérait la dureté de la pierre et unissait très-solidement les uns aux autres les différents morceaux de marbre entrant dans la composition de la mosaïque ; elle présentait ainsi une plaque de 26 à 30 millimètres environ d'épaisseur. Cette plaque était ensuite, à l'aide de la même résine liquéfiée, collée sur le mur auquel elle restait intimement unie. Les grandes tables de marbre ou de porphyre, de

25 à 50 millimètres d'épaisseur, étaient attachées à la muraille avec des crochets de fer et du mortier de chaux [1].

Le pavé de Sainte-Sophie était composé d'une mosaïque de marbres précieux ; Paul le Silentiaire et l'Anonyme en ont constaté la beauté [2]; mais il a péri, et a été remplacé par un marbre blanc veiné de gris. Il n'en reste plus qu'un seul compartiment carré, de 6 mètres 70 centimètres environ de côté, dans la partie sud-est de la nef, au-dessous de la grande coupole Un disque de granit brun, de 3 mètres 15 centimètres de diamètre, en occupe le centre, et est entouré de disques de marbres de différentes couleurs et de diamètres divers. Tous ces disques, de même que la plaque de granit, sont encadrés dans une bordure de marbre gris. Quelques-uns ont une première ceinture de mosaïque composée de petits carrés de marbres de différentes couleurs. Les angles sont décorés de la même façon. Toute cette ornementation est renfermée dans de larges bandes de vert antique qui tracent le carré. Il reste encore de l'ancien pavé, dans l'étage supérieur, une bande de vert antique de 35 centimètres environ de largeur, ayant de chaque côté une bordure en jaune antique de 12 centimètres, décorée d'ornements délicats dans le style de l'antiquité, en rouge antique dans l'une, en serpentin d'un beau vert dans l'autre.

Sainte-Sophie est le seul monument qui subsiste de

(1) M. de Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, p. 28.

(2) Pauli Silentiarii *Descriptio S. Sophiæ*, v. 245; Bonnæ, p. 33; — Anonymi *Antiq. Const.*, lib. IV; Parisiis, p. 73.

l'époque de Justinien ; mais nous savons par les auteurs que plusieurs des nombreux édifices bâtis par ce prince étaient enrichis, comme cette église, tant sur les murs que sur le pavé, de belles mosaïques de marbre. Ainsi tous les murs de la chalcé, grand vestibule du palais impérial, étaient revêtus depuis le sol jusqu'aux voûtes d'une mosaïque composée de divers marbres précieux. Le pavé en était également décoré[1]. Au-dessous de la coupole qui surmontait l'édifice, ce pavé offrait, au centre, une grande dalle de porphyre de forme circulaire, à laquelle on donnait le nom d'omphalion, τὸ ὀμφάλιον. On accomplissait certains actes sur ce disque. Ainsi l'empereur romain Lécapène († 944), après avoir racheté pour une somme considérable les titres souscrits par des citoyens de Constantinople devenus insolvables, fit brûler ces titres sur l'omphalion de porphyre de la chalcé[2]. On trouvait des omphalion encastrés dans le pavé de différentes salles du palais impérial, et notamment au-devant des trônes; l'empereur s'arrêtait sur ces dalles pour accomplir certaines cérémonies[3].

La mosaïque de marbre continua à être cultivée dans l'empire d'Orient postérieurement à Justinien. Les historiens nous en ont parfois conservé le souvenir.

Au commencement du huitième siècle, Justinien Rhinotmète († 711) fit ajouter au palais impérial une

(1) Procopius, *De ædificiis*, lib. I, cap. x; Paris., p. 24; Bonnæ, t. III, p. 204.

(2) Anonym., *De Rom. Lec.*, ap. *Script. post. Theoph.*, lib. VI, § 44; Paris., p. 266; Bonnæ, p. 429; — Cedreni *Hist. compend.*; Paris., p. 631, Bonnæ, t. II, p. 318; — Theoph. *Chronogr.*, in Mauricio; Par., p. 289, Bonnæ, p. 438.

(3) M. Jules Labarte, *Le palais impérial de Constantinople*, passim.

très-longue galerie qui fut magnifiquement décorée, et qu'on nommait le Justinianos, du nom de son fondateur. Le pavé, en mosaïque de marbre, était divisé en compartiments, au centre de chacun desquels était un omphalion de marbre ou de porphyre. Une procession devant être organisée dans cette galerie, à l'occasion d'une fête, par le chef des Varanges, soldats de la garde de l'empereur, ce dignitaire, qui devait en parcourir toute l'étendue, se prosternait, dit le Livre des cérémonies de la cour, chaque fois que dans sa marche il foulait aux pieds l'un des grands omphalions [1].

Au neuvième siècle, à l'époque de la restauration de l'art à Constantinople, on exécuta de belles mosaïques de marbre. L'empereur Théophile (829 † 842) ajouta un grand nombre de corps de logis au palais impérial, et presque toutes les salles reçurent ce genre d'ornementation. Les murs du sigma, péristyle du palais sacré, et ceux du triconque, qui en était le vestibule, furent revêtus de marbres précieux. Des représentations d'animaux, exécutées en mosaïque de marbre, enrichissaient les murs du salon de la Perle, triclinium [2] que ce prince avait également fait construire, et ceux des galeries qui en dépendaient. Dans un autre corps de logis, non loin du triconque, Théophile avait fait disposer une chambre à coucher pour l'impératrice. Les murs étaient recouverts d'une mosaïque composée de marbres de différents pays, dont les couleurs variées

(1) *De Cerim. aulæ byz.*, lib. I, cap. II, p. 86, et lib. II, cap. III, p. 524.

(2) Chez les Byzantins, ce nom avait une signification plus étendue que dans la haute grécité. Ils le donnaient à un édifice complet comprenant plusieurs appartements, à de grandes salles et à de grandes galeries, comme le Justinianos dont nous venons de parler.

avaient été disposées avec tant de goût que la chambre en avait reçu le nom de Μουσικός, que l'on peut traduire par Harmonie. La variété des dessins et des couleurs de la mosaïque de marbre qui couvrait le sol donnait à ce dallage, dit l'auteur de la Vie de Théophile, l'aspect d'une prairie émaillée de fleurs [1]. Après Constantin et Justinien, Basile le Macédonien est certainement le prince qui a fait élever le plus grand nombre d'édifices dans l'empire d'Orient. Tous les palais, toutes les églises qu'il fit édifier ou restaurer, reçurent plus ou moins une ornementation en mosaïque de verre ou de marbre. Nous avons eu l'occasion de décrire dans notre tome Ier toutes les splendeurs de la Nouvelle-Église-Basilique et du corps de logis qu'il ajouta au palais impérial [2], nous prions le lecteur de s'y reporter; il verra dans la description que nous en ont fournie de visu les auteurs, quel grand rôle jouait la mosaïque de marbre dans la décoration des murs et du pavé de ces édifices. Celle de l'église surtout exalte leur admiration. « Les parties de » l'église que l'or n'enchâsse pas, disent-ils, ou que » l'argent n'a pas envahies, trouvent leur ornementation » dans un curieux travail de marbres de diverses cou- » leurs... Le sol semble recouvert de brocart de soie » et de tapis de pourpre, tellement il est embelli par les » mille nuances des plaques de marbre dont il est formé, » par l'aspect varié des bandes de mosaïque dont elles » sont bordées, par l'agencement délicat des comparti- » ments, par la grâce, en un mot, qui règne dans tout

(1) Anonym., *De Theophilo*, ap. *Script. post Theoph.*, lib. III; Parisiis, p. 86 et seq.; Bonnæ, p. 140 et seq.

(2) Voyez t. I, p. 54 et suivantes.

» ce travail. On y a représenté des animaux et mille » choses les plus diverses [1]. » La magnificence de l'empereur Basile exigeait parfois qu'on ajoutât l'éclat des métaux précieux aux mosaïques de marbre dans l'ornementation des pavés. Dans l'oratoire du pentacoubouclon, vaste triclinium qu'il avait fait élever dans l'enceinte de la demeure impériale, les compartiments du pavé mosaïque étaient bordés d'argent [2].

Constantin Porphyrogénète († 959), grand amateur des arts et artiste lui-même, ne fut pas moins magnifique que son aïeul Basile. Il fit refaire sur ses dessins le pavé mosaïque du chrysotriclinium, salle du trône du palais impérial. L'auteur anonyme de la *Vie de Constantin* décrit ainsi ce pavé : « Ce prince, d'une invention » si féconde, voulut que le pavé présentât l'aspect d'un » parterre émaillé de mille fleurs, et que les comparti- » ments de mosaïque les plus délicats et les plus divers » de couleurs imitassent les nuances des fleurs nouvelle- » ment écloses. Ce travail, dans ses innombrables entre- » lacements et dans son agencement si savamment » combiné, est vraiment incomparable. Puis il l'encadra » dans de l'argent, à la manière d'un cercle, et produisit » par là un effet qu'on ne se lasse pas d'admirer [3]. »

Le médecin Jean Comnène, qui visita le mont Athos à la fin du dix-septième siècle, et qui a laissé une description de ses couvents, parle avec éloge des pavés

(1) CONSTANT. IMP. *Hist. de vita Basilii imp.*, ap. *Script. post Theoph.*; Par., p. 201; Bonnæ, p. 326; — PHOTII PATR. *Descript. Eccl. Novæ*; Bonnæ, p. 198.

(2) CONST. IMP. *Hist. de vita Basilii*; Par., p. 204; Bonnæ, p. 331.

(3) ANONYM., *De Const. Porphyr.*, ap. *Script. post Theoph.*; Paris., p. 284; Bonnæ, p. 456.

mosaïques des chapelles du monastère de Sainte-Laure, fondées au dixième siècle par les deux généraux Nicéphore Phocas et Jean Zimiscès, qui occupèrent tour à tour le trône de Constantinople pendant la minorité des petits-fils de Constantin Porphyrogénète [1]. La mosaïque de marbre ne dégénéra pas au onzième ni au douzième siècle dans l'empire d'Orient. L'église du Pantocrator, bâtie par Irène, femme de l'empereur Jean Comnène (1118 † 1143) conserve un pavé d'un charmant dessin, qui en fournit la preuve. Il est formé de plaques rectangulaires et de disques de marbres et de porphyres de diverses couleurs, qui sont encastrés dans des bordures d'un marbre jaune rehaussé d'un filet de marbre blanc. Dans les angles des carrés où sont inscrits les grands disques de marbre, on a incrusté, sur porphyre rouge, des aigles au milieu de rinceaux exécutés en marbre jaune, et dans d'autres parties de même porphyre, des figures de très-petite proportion, mais d'un bon dessin, qui paraissent représenter les travaux d'Hercule [2]. Les artistes grecs en mosaïque de marbre, ou leurs élèves italiens, nous ont encore laissé de beaux exemples de leurs œuvres dans la décoration des murs et des pavés de l'église Santa-Maria in Transtevere à Rome, de la Chapelle royale de Palerme et de la cathédrale de Montréal, dont nous nous occuperons dans l'article suivant.

A partir du treizième siècle, nous n'avons plus rien à citer en œuvres de mosaïque de marbre dans l'empire d'Orient. Nous avons eu déjà plusieurs fois l'occasion

(1) *Descriptio montis Atho*, ap. De Montfaucon, *Palæographia græca*, p. 452.

(2) M. de Salzenberg a reproduit ce charmant pavé mosaïque dans son ouvrage *Alt-Christliche Baud. von Const.*, pl. XXXVI.

de parler de la décadence complète de l'art byzantin à partir de cette époque [1]; il est probable que la mosaïque de marbre cessa à peu près d'être cultivée au milieu des troubles et des commotions qui amenèrent la chute de l'empire.

III.

La mosaïque de marbre en Occident au Moyen âge.

Malgré l'invasion des barbares et les malheurs dont l'Italie fut accablée au cinquième siècle, Rome avait encore conservé des artistes marbriers, et l'on a vu que Théodoric, au commencement du sixième siècle, demandait au préfet de la ville de lui envoyer des marmorarios à Ravenne, pour enrichir de leurs travaux les édifices qu'il y faisait construire. Il est à croire cependant que la pratique de la mosaïque de marbre était fort restreinte en Italie à cette époque, et que l'on employait de préférence dans les pavés l'opus tessellatum, la mosaïque en petits cubes de marbres de différentes couleurs. Nous avons cité quelques fragments qui subsistent de cette époque. Nous ne trouvons plus rien à mentionner pour l'Italie, en mosaïque de marbre, jusqu'au neuvième siècle; mais la Gaule, qui était restée romaine malgré la domination des Francs, nous en offre un exemple. Saint Bertin, appelé par saint Omer, évêque de Thérouanne, avec saint Mommolin et saint Ébertran, pour l'aider dans ses travaux apostoliques, bâtit, à son arrivée en Flandre (638), dans le pays de Thérouanne, une belle église en pierre et en brique, qu'il orna de colonnes à l'extérieur, et dont l'intérieur fut magni-

[1] Voyez t. I, p. 90 et suiv., et t. III, p. 76.

fiquement décoré. Le pavé, formé de marbres de différentes couleurs, était enrichi de lames d'or en plusieurs endroits [1]. C'était là un luxe dont nous avons signalé plusieurs exemples dans les riches pavés mosaïques des églises et des palais de Constantinople.

Plus rien jusqu'au neuvième siècle, jusqu'au moment où Léon III et Charlemagne s'efforcèrent de ranimer le culte de l'art. Léon III bâtit et restaura beaucoup d'églises dans lesquelles il fit exécuter, comme nous l'avons dit, un grand nombre de mosaïques de verre. Il a dû certainement décorer ces édifices de pavés riches; cependant nous ne trouvons dans le *Liber pontificalis* qu'une seule mention d'un pavé en mosaïque de marbre exécuté par lui. Après avoir édifié un grand triclinium dans le palais de Latran, le Pape, dit le chroniqueur qui nous a transmis l'histoire de son règne, en fit couvrir le pavé de marbres divers [2]. Pascal Ier (†824), qui monta sur le trône un an après la mort de Léon III, fit aussi décorer le pavé du sanctuaire dans l'église Santa-Maria-ad-Præsepe (Sainte-Marie-Majeure) de marbres très-précieux [3]. Au delà de cette époque, le *Liber pontificalis* ne nous offre aucune mention de pavé mosaïque en marbres de prix. La plupart des marbres existants dans les monuments antiques tombés en ruine avaient été enlevés et transportés à Constantinople, et l'on peut bien supposer que Léon III, durant son règne de vingt et un ans, et les papes ses successeurs, pendant le petit nombre d'années de tranquillité dont jouit l'Italie après

(1) Folquini *Cartularium Sithiense;* ap. Guérard, *Collect. des cartulaires*, t. III, p. 17.

(2) *In Leone III*, t. II, p. 264.

(3) *Liber pontificalis*, t. II, p. 340.

lui, n'eurent ni le temps ni les ressources nécessaires pour faire rechercher et exploiter les carrières qui avaient fourni aux anciens des marbres précieux pour le revêtement des murs et du sol des temples et des palais.

Lorsque Charlemagne voulut élever un palais et une chapelle royale à Aix, il fit venir de Rome et de Ravenne les marbres qui lui étaient nécessaires et les ouvriers chargés de les mettre en œuvre [1]; il n'est donc pas douteux qu'il n'ait fait exécuter dans cette église et dans son palais des pavés en mosaïque de marbre; mais le manque des matières premières et des ouvriers nationaux ne permit pas à ce genre de travail de se vulgariser en France. Le seul exemple que nous en puissions citer en dehors d'Aix-la-Chapelle, au neuvième siècle, nous est fourni par Flodoard, dans son *Histoire de l'Église de Reims*. L'archevêque Hincmar (845†882), dit-il, fit couvrir de marbres le pavé de l'église Notre-Dame [2]. On ne peut même pas conclure absolument des termes dont se sert l'historien, pavimentis quoque stravit marmoreis, qu'il y eût là une mosaïque de marbre, c'est-à-dire un assemblage de marbres de diverses couleurs offrant des dessins artistiques.

Le dixième siècle nous a toujours présenté une lacune à peu près complète, en Italie comme en France et en Allemagne, dans la culture des arts industriels dont nous avons eu à retracer l'histoire, et rien n'est venu nous révéler que la mosaïque de marbre ait été plus heureuse que les autres arts.

(1) Voyez t. I, p. 135.

(2) FLODOARDI *Ecclesiæ Remensis historiarum libri IV*, lib. III, cap. V; Parisiis, 1611, p. 159.

On a vu que le retour au culte de l'art, après l'obscurcissement du dixième siècle, avait eu lieu d'abord en Allemagne sous l'impulsion des artistes grecs[1]. Tangmar, l'historien de la vie de saint Bernward, nous apprend que ce prélat, artiste universel[2], s'était livré à l'étude de l'ornementation des pavés par la mosaïque. Mais, d'après les termes dont se sert l'historien, on ne peut voir, dans les essais de saint Bernward, que des pavés en petits cubes de marbre ou de verre, opus tessellatum, et non une ornementation en plaques de marbres de différentes couleurs disposés artistement[3]. Il n'y a pas lieu de croire qu'on se soit occupé en Allemagne, au Moyen âge, de ce genre de travail.

Ce fut en Italie qu'on vit renaître la mosaïque de marbre, grâce au célèbre abbé du Mont-Cassin, Didier, qui, parmi les artistes qu'il avait engagés à Constantinople (1066), avait fait comprendre des gens habiles dans l'art de tailler le marbre, dont la pratique avait cessé en Italie depuis plus de cinq cents ans[4]. Ce digne prélat, nous l'avons dit, ouvrit dans son monastère des écoles où les artistes grecs qu'il avait appelés enseignèrent à des jeunes gens tous ces arts oubliés en Italie au milieu des calamités du dixième siècle.

Nous avons parlé des belles mosaïques de verre de l'église Santa-Maria in Transtevere à Rome, que nous

(1) Voyez t. I, p. 141, 342 et 365; t. II, p. 182 et suiv.; t. III, p. 128 et 592.

(2) Voyez t. I, p. 146; t. II, p. 182.

(3) « Musivum præterea in pavimentis ornandis studium.... composuit. » TANGMARUS, *Vita S. Bernwardi*, ap. *Script. rerum Brunsw.*; Han., 1707, p. 444.

(4) Voyez t. I, p. 128, et plus haut, p. 228 et suivantes.

avons attribuées à un artiste italien élève des mosaïstes grecs; cette église, qui avait été rebâtie par Innocent II (1130 † 1143), offre encore un pavé mosaïque composé de plaques de porphyre, de serpentin et d'autres beaux marbres, qu'on peut faire remonter à la même époque.

C'est surtout en Sicile, dans la Chapelle royale de Palerme et dans l'église de Montréal, que l'on rencontre les plus belles mosaïques de marbre du douzième siècle. Nous avons dit que la Chapelle royale avait été construite par le roi Roger II (1130 † 1154), et nous avons décrit les beaux tableaux en mosaïque de verre qui décorent ses murs [1]. Ces mosaïques s'élèvent au-dessus d'un lambris magnifique. Dans le sanctuaire et dans l'abside qui le termine, la plinthe en marbre blanc, de 76 centimètres de hauteur, est bordée d'un ornement composé de marbres et de porphyres de diverses couleurs, dont le centre offre une série d'étoiles à huit pointes qui sont encadrées dans une figure géométrique tracée par des bandes de marbre blanc. Ce charmant ornement est renfermé entre deux tores de marbre blanc. Au-dessus de la plinthe s'élèvent des plaques de porphyre et de marbre blanc de 1 mètre 84 centimètres de hauteur sur une largeur de 45 centimètres; elles sont disposées alternativement et séparées l'une de l'autre par une bande d'ornement en mosaïque de porphyre et de marbre de diverses couleurs, dont les fragments, coupés sur des lignes droites et présentant les formes les plus diverses, sont encadrés dans des figures géométriques tracées, comme dans l'ornement de la plinthe, par des bandes de marbre blanc. Un ornement en mosaïque de marbres

(1) Voyez plus haut, p. 234 et suivantes.

et de porphyres, semblable à celui qui sépare la plinthe du lambris, borde le haut de ce lambris. Le chœur et la nef sont décorés de lambris de trois mètres environ de hauteur, exécutés en mosaïque de marbre dans le même style. Plusieurs des grandes plaques de marbre blanc du lambris de la nef sont ornées au centre d'un disque de porphyre incrusté dans le marbre. Le pavé de marbre blanc est disposé en compartiments décorés de disques au centre et bordés d'entrelacements où le porphyre alterne avec le serpentin, et qui sont disposés sous des figures géométriques régulières [(1)]. Après Sainte-Sophie de Constantinople, la Chapelle royale de Palerme est le monument où l'on rencontre les plus splendides spécimens de mosaïque de marbre.

L'église de Montréal, bâtie par Guillaume le Bon (1166 ÷ 1189), doit être citée, quoique moins riche, à côté de cette chapelle. Le pavé du chœur et celui du sanctuaire sont composés d'une belle mosaïque de marbre qui est formée de compartiments de formes variées dont le contour est déterminé par de larges bandes de marbre blanc. Le centre est occupé par un disque de porphyre ou de serpentin qui est encadré dans une ceinture de mosaïque de marbre offrant les couleurs les plus variées [(2)]. Les inscriptions grecques qui se rencontrent dans quelques-uns des tableaux en mosaïque de verre de la Chapelle palatine et de l'église de Montréal démon-

[(1)] BUSCEMI, *Notizie della basilica della Capella regia*, Palermo, 1840, a donné des reproductions de ces mosaïques de marbre.

[(2)] IL DUCA DI SERRADIFALCO, *Del Duomo di Monreale*, a donné des planches qui reproduisent ces pavés mosaïques. — M. DARCEL, *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, p. 153, a publié une gravure de M. Gaucherel reproduisant un fragment de ce pavé.

trent l'intervention des Grecs dans ce travail. On ne peut douter qu'ils n'aient tout au moins dirigé l'exécution des pavés mosaïques des deux édifices. On a vu au surplus, dans l'historique que nous avons tracé de l'art de la mosaïque de marbre en Orient, qu'au douzième siècle les Grecs n'avaient rien perdu de leur habileté dans ce genre d'ornementation.

IV.

La mosaïque de marbre en Italie à l'époque de la Renaissance.

Ce fut, comme on le voit, à l'intervention des artistes marbriers grecs que l'on dut en Italie, au douzième siècle, l'exécution des plus belles mosaïques de marbre. Mais la prise de Constantinople par les croisés, et les guerres qui en furent la suite, amenèrent la décadence complète de tous les arts industriels cultivés en Orient, et dispersèrent les artistes[1]. L'absence des maîtres en mosaïque de marbre doit être considérée sans doute comme le premier motif de l'abandon de cet art en Italie; mais la difficulté de se procurer les beaux marbres nécessaires à sa mise en pratique en fut surtout la cause déterminante. On se contenta donc de décorer le pavé des temples et des palais avec des marbres d'une seule ou de deux couleurs, disposés en compartiments simples et réguliers, sans aucune prétention artistique, et souvent même avec de simples dalles de pierre d'une seule couleur. Cependant, à une époque où les arts du dessin étaient entrés dans la voie de la renaissance et prenaient un essor merveilleux, on ne pouvait se contenter partout d'un dallage aussi simple. Souvent en Occident, au

[1] Voyez t. I, p. 95 et suiv.

Moyen âge, on avait gravé en intailles quelques figures sur les dalles des églises, principalement sur les pierres tumulaires. A Sienne, on étendit ce système d'ornementation à tout le pavé de la cathédrale. L'édification de ce temple fut entreprise au commencement du treizième siècle ; des documents conservés dans ses archives constatent qu'on y travaillait en 1229 et 1236, et que la coupole fut terminée en 1264 ; en 1266, les administrateurs de l'œuvre avaient commandé à Nicolas de Pise la magnifique chaire de marbre qui en est aujourd'hui le plus bel ornement; enfin, en 1317, on allongea l'église de manière à l'étendre au-dessus du baptistère de Saint-Jean, bâti dans une partie inférieure de la colline sur laquelle s'étend Sienne. Cependant, en 1339, les Siennois décidèrent de construire une nouvelle cathédrale beaucoup plus grande que l'ancienne. Les travaux furent entrepris; mais en 1356, ce grand travail, dont quelques parties subsistent, fut abandonné, et l'on en revint à l'idée d'achever et d'embellir l'ancien Dôme, qui est aujourd'hui un des plus curieux monuments de l'Italie [1]. Son pavé de marbre est enrichi de figures et de sujets composés avec art et dessinés magistralement. Cette ornementation a été exécutée par deux procédés différents. Le plus ancien consiste en un dessin des contours et des traits intérieurs des figures, tracé dans le marbre à l'aide du ciseau, et dont les intailles sont remplies d'une composition noire et dure. On trouve donc dans les sujets rendus de cette façon des sortes de nielles sur marbre. Tout en usant des intailles niellées

[1] *Siena e il suo territorio;* Siena, 1862, p. 209. — DOTT. GAET. MILANESI, *Docum. per la storia dell' arte Senese.*

pour tracer les traits du dessin, on se servit dans le second procédé de marbres blancs, gris et noirs, découpés suivant les contours des objets, et dont les teintes, mariées habilement, donnèrent les moyens de produire une sorte de clair-obscur dans les figures. On a là une véritable mosaïque de marbre, traitée dans un style grandiose. L'église de Sienne offre donc, au point de vue de l'art, le plus vaste et le plus magnifique pavé qui ait jamais été fait, car il a quatre-vingt-dix mètres de long sur cinquante de large, et des artistes d'un grand talent en ont dessiné la surface. Il n'est pas possible et il serait sans intérêt de décrire ici les nombreux sujets qui couvrent une aussi vaste étendue. Nous nous contenterons de donner une idée générale de l'ensemble et d'indiquer quelques-unes des compositions dont les auteurs sont connus, grâce surtout aux investigations du docteur Gaetano Milanesi dans les archives du Dôme.

L'église est partagée en trois nefs, dont la principale, au centre, a plus de largeur que les deux collatérales. Le transsept déborde les nefs d'une travée de chaque côté; il est divisé ainsi en cinq parties; la partie centrale, faisant suite à la nef principale, est couverte d'une coupole. Au delà du transsept, le chœur, le sanctuaire et l'arrière-chœur occupent en profondeur trois travées. Avant d'entrer dans l'intérieur du temple, on trouve déjà des dalles historiées au-devant des trois portes. Au seuil de la porte principale, on a représenté les différentes fonctions religieuses, d'après un carton du peintre Guasparre; et devant les portes latérales, d'un côté le Pharisien et de l'autre le Publicain qui prient dans le temple de Jérusalem. La première de

ces compositions, ainsi que les bordures et les ornements qui les contiennent toutes trois, fut exécutée en 1447 par Bastiano, fils de Corso, de Florence[1]. Ce marbrier, très-habile, demeura longtemps à Sienne; les archives du Dôme constatent qu'il y travaillait dès 1420; il mourut dans cette ville vers 1455[2]. On lui doit une très-grande partie des beaux encadrements des sujets, et sans doute aussi l'exécution de la plupart des cartons qui furent faits de 1420 jusqu'à l'époque de sa mort. Les deux compositions du Pharisien et du Publicain furent mises en œuvre en 1513, dans les encadrements préparés par Bastiano, sur les dessins de Giacomo Cozzarelli[3]. Le pavé de la nef centrale, depuis la porte d'entrée jusqu'au transsept, est divisé en cinq travées. Dans la première, on voit Mercure Trismégiste, l'Hermès égyptien, donnant à deux personnages, la Gentilité et le Christianisme, qui sont à sa droite et à sa gauche, un livre renfermant les lettres et les lois de l'Égypte, comme l'indique cette inscription :

Suscipe, o, litteras et leges Ægyptii[4].

On attribue le carton de cette composition, qui fut exécutée en 1488, à Giovanni, fils de Stefano[5]. La seconde travée, qui remonte à 1373[6], est composée de

(1) *Libro verde dal* 1441 *al* 1457, C. 89; — *Libri de' delib. an.* 1451. Archivio dell' opera del Duomo di Siena; apud Dott. G. Milanesi, *Docum. per la storia dell' arte Senese;* Siena, 1854.

(2) Dott. G. Milanesi, *Doc. per la storia dell' arte Senese,* t. II, p. 113.

(3) *Siena e il suo territorio,* p. 211.

(4) Presque tous les tableaux sont accompagnés d'inscriptions latines; comme elles sont étrangères à notre sujet, nous ne les rapporterons pas.

(5) *Siena e il suo territorio,* p. 221.

(6) *Documenti per la storia dell' arte Sen.,* p. 177.

petits fragments de marbre, opus tessellatum. Elle renferme au centre les armoiries de Sienne, la louve qui allaite les deux jumeaux, et autour les emblèmes des villes ses alliées du moment, au nombre de douze. La troisième travée, qui est un travail de la même époque, représente une roue à vingt-quatre rayons, dont l'axe renferme un aigle aux ailes étendues, portant sur la tête la couronne impériale. La quatrième offre une grande composition. Sur le haut d'une montagne couverte de ronces et de serpents, la Vertu est assise, richement vêtue et couronnée comme une reine; elle engage à monter jusqu'à elle, par quelques paroles gravées sur un cartouche au-dessus de sa tête. Socrate et Cratès sont à ses côtés. La foule, qui cherche à gagner le sommet, est arrêtée par la difficulté du terrain, par les bêtes venimeuses, et surtout par la Fortune, représentée dans le fond sous la figure d'une femme qui cherche à séduire les hommes par sa beauté sans vêtement. Pour caractériser son inconstance, elle a le pied droit sur un globe, le gauche dans une barque, et tient à la main une voile que gonfle le vent. On ne connaît pas l'auteur de ce tableau. La cinquième travée reproduit l'histoire de la Fortune, représentée sous le symbole d'une roue à huit rayons. Au sommet, l'homme fortuné est figuré par un roi couronné, assis sur un trône; plus bas, trois hommes saisissent la roue de leurs mains et de leurs pieds; à gauche, l'un d'eux monte et n'est pas loin du sommet; un autre, à droite, descend la tête en bas, et le troisième, à l'opposite du souverain, est renversé et ne se tient au cercle de la roue qu'avec les plus grands efforts. La roue est renfermée dans un losange; les figures à mi-

corps d'Épictète, d'Aristote, de Sénèque et d'Euripide, tenant des banderoles où se lisaient des inscriptions, sont renfermées dans des médaillons qui se rattachent à chacun des côtés du losange. Cette grande dalle (de 3 mètres 75 centimètres sur près de 4 mètres) est fort endommagée, on ne voit plus que les silhouettes des personnages, mais les contours suffisent pour justifier la pureté que devait avoir le dessin[1], qui est d'un artiste renommé, Bernardino, dit le Pinturicchio. On trouve en effet dans l'un des livres des archives du Dôme, à la date du 13 mars 1504, un payement à lui fait pour « son travail, d'avoir exécuté un carton de dessin pour » l'histoire de la Fortune, que l'on fait à présent dans le » Dôme[2] ». On ne saurait appliquer cette mention de payement au sujet de la quatrième travée. Dans celle-ci, c'est la Vertu qui est le sujet principal de la composition et dont l'histoire est représentée; la Fortune n'y paraît qu'accessoirement. Elle est au contraire l'objet principal du tableau qui remplit la cinquième travée, et c'est bien l'histoire des vicissitudes où elle jette les hommes qui y est reproduite d'une façon symbolique. S'il pouvait rester un doute sur ce point, il serait levé par les inscriptions qui se lisaient sur les banderoles

(1) M. Didron, *Annales archéologiques*, t. XVI, p. 339, a donné une gravure de cette composition dans son état actuel, avec une description détaillée du pavé de l'église de Sienne comprenant les inscriptions qui s'y trouvent. C'est un excellent travail, mais M. Didron n'ayant pas eu connaissance des documents découverts dans les archives du Dôme, a commis quelques erreurs sur les attributions faites des compositions à certains artistes.

(2) Dott. Gaetano e Carlo Milanesi, *Comment. alla vita di Bernardino Pinturicchio*, dans l'édition Lemonnier de Vasari, t. V, p. 291, note 2.

que tiennent les philosophes; elles sont aujourd'hui effacées, mais elles ont été conservées; toutes les quatre ont trait à la Fortune [1].

Chacune des cinq travées des nefs collatérales est occupée par la figure d'une sibylle. Les archives du Dôme de Sienne ont fourni tantôt les noms des peintres qui ont dessiné les cartons, tantôt ceux des marbriers qui ont exécuté les figures et taillé les marbres, rarement les noms de l'artiste et du praticien. En désignant chacune des sibylles, nous allons indiquer ceux que les archives ont fait connaître. Dans la nef collatérale à droite, on voit, en partant de la porte d'entrée, la Delphique, par Giuliano di Biagio et Vito di Marco; la Cumée, par Luigi di Ruggiero, dit l'Armellino, et Marco di Vito; la Cumane, par Giovanni di Stephano; l'Érythréenne, par Antonio di Frederigo. Ces quatre travées furent faites en 1482; les susnommés ne sont que les marbriers [2] qui ont taillé et gravé les marbres. La dernière sibylle de ce côté, la Persique, a été exécutée en 1481 par Urbano, fils de Pietro de Cortone, qui, recevant dans les documents le nom de sculpteur, a très-probablement fait le dessin, taillé et gravé les marbres. Dans la nef collatérale à gauche, les cinq sibylles, qui furent exécutées en 1483, sont : la Libyenne, gravée sur un dessin de Guidoccio Cozzarelli; l'Hellespontine, sur un carton de Neroccio di Bartolommeo Landi; la Phrygienne, dont l'auteur est inconnu; la Samienne,

(1) *Illustratione della Chiesa metrop. di Siena;* Siena, 1844. M. Didron a reproduit ces inscriptions, *Ann. arch.,* t. XVI, p. 347.

(2) Ils reçoivent dans les documents les noms de lapicidi, scarpellini ou maestri di pietra.

gravée sur un dessin de Matteo di Giovanni Bartoli, peintre; et l'Albunée ou Tiburtine, sur le carton de Benvenuto di Giovanni del Guasta [1].

Comme on le voit, les tableaux des trois nefs sont empruntés au paganisme ou à la religion naturelle; le transsept, au contraire, est rempli par des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, sauf un seul, celui des Ages de l'homme, qui, avec la montagne de la Vertu et la roue de la Fortune, complète les allégories de la vie humaine. On y trouve au-dessous de la coupole, dans différents losanges et compartiments, la parabole de la Poutre [2] et celle des Aveugles [3], dont le carton a été fait en 1459 par Antonio di Frederigo, sculpteur et architecte [4]; l'histoire d'Élie et du roi Achab, en plusieurs tableaux, exécutés sur les cartons fournis de 1518 à 1525 par Domenico Beccafumi (1488 † 1551), et une grande composition où l'on voit Moïse recevant les tables de la loi sur le mont Sinaï, l'Adoration du veau d'or et les divers faits qui en furent la conséquence, également exécutée sur les cartons de Beccafumi, en 1531 [5]. Ce célèbre artiste fit encore, à la même époque, le dessin d'une grande scène représentant Moïse frappant le rocher d'où l'eau jaillit [6]; elle est disposée entre les deux grandes colonnes qui portent l'arc

(1) Les documents qui fournissent les noms de ces artistes et de ces marbriers ont été publiés par le docteur Gaetano Milanesi dans ses *Documenti per la storia dell' arte Senese*, t. II, p. 377 et suiv.

(2) *Évangile de saint Matthieu*, xv, 3.

(3) *Ibidem*, xv, 14.

(4) *Doc. per la stor. dell' arte Sen.*, t. II, p. 436.

(5) *Ibidem*, t. III, p. 165 et 166.

(6) *Dott. Gaetano e Carlo Milanesi*, ap. Vasari, *Vita di D. Beccafumi*; éd. Lemonnier, t. X, p. 188 et 196.

supérieur sur lequel s'appuie la coupole. Vasari a fait avec raison le plus grand éloge de cette vaste composition, et nous ne pouvons mieux la faire connaître qu'en rapportant ce qu'il en dit : « Au travers de l'église, en » face de la chaire, est un cadre renfermant un grand » nombre de figures; le sujet est composé et dessiné avec » beaucoup d'art. On y voit Moïse dans le désert, frap- » pant le rocher d'où l'eau jaillit, pour donner à boire au » peuple altéré. Domenico représenta dans toute la lon- » gueur du tableau l'eau du fleuve où le peuple vient boire. » On ne saurait exprimer combien sont ravissantes les » attitudes de tous les personnages : les uns se baissent » jusqu'à terre pour boire, les autres s'agenouillent » devant le rocher qui verse l'eau; ceux-ci prennent de » l'eau avec des vases ou des coupes, ceux-là avec la » main ; d'autres amènent des animaux pour les abreu- » ver. Tout ce peuple est en joie. On admire surtout un » enfant qui tient un petit chien par la tête et par le » cou, et lui plonge le museau dans l'eau pour le forcer » à boire [1]..... » On peut juger par cette description de l'importance des compositions dont Beccafumi a enrichi le pavé du Dôme de Sienne.

On voit dans les bras du transsept la bataille que Jephté livra aux Ammonites, et le sacrifice qu'il fit à Dieu de sa fille, exécutés en 1485, d'après les cartons de Benvenuto di Giovanni del Guasta, peintre [2]; les batailles de Saül; la Mort d'Absalon; la Délivrance de Béthulie, de 1473; le Massacre des prêtres idolâtres et le Massacre des Innocents, de 1482, attribué à Matteo

(1) Vasari, *Vita di Beccafumi*, ed. Lemonnier, t. X, p. 187.

(2) *Doc. per la stor. dell' arte Sen.*, t. III, p. 79.

di Giovanni [1]. Nous ne devons pas oublier, à l'entrée du croisillon sud du transsept, le tableau des Ages de l'homme dont nous avons parlé. Antonio di Frederigo, sculpteur et architecte, en fit le carton en 1475 [2]; il y a représenté sept individus, dont chacun personnifie l'un des âges de la vie : le premier âge, l'enfance, l'adolescence, la jeunesse, l'âge mûr, la vieillesse et la décrépitude.

Au delà de la coupole, au centre du chœur, on voit dans un grand médaillon le roi David assis sur son trône entre quatre musiciens, et tenant dans ses mains un psaltérion, et, dans deux compartiments qui joignent ce médaillon, David lançant une pierre à Goliath et le géant renversé. Ces compositions sont de Domenico di Niccolò, architecte du Dôme, qui en a fourni les cartons en 1423. Agostino di Niccolò, de Sienne, et Bastiano di Corso en firent la bordure [3].

Le sol du sanctuaire est couvert d'une grande quantité de sujets. Devant l'autel, on a représenté Abraham se disposant à sacrifier son fils. Cette grande scène est accompagnée de la représentation des faits qui s'y rattachent. Autour de cette composition sont quatorze petits compartiments qui renferment des sujets et des figures, comme Abel offrant à Dieu les prémices de ses troupeaux, Melchisédech qui offre le pain et le vin, et Adam et Ève. Sur les côtés et au bas du grand tableau de l'histoire du Sacrifice d'Abraham, règne une bordure couverte de personnages qui portent des vases et autres

(1) Lanzi, *Hist. de la peinture*, traduction de madame Dieudé ; Paris, 1824, t. I, p. 489.

(2) *Doc. per la stor. dell' arte Sen.*, t. II, p. 437.

(3) *Ibidem*, t. I, p. 178.

objets destinés au sacrifice préparé sur un autel, auprès duquel sont des musiciens. Tous les sujets qui couvrent le pavé du sanctuaire ont été exécutés sur les dessins de Beccafumi, de 1544 à 1546, d'après le procédé de marbres blancs, gris et noirs, a chiaro et scuro, que nous avons fait connaître[1].

En sortant du transsept, on trouve à l'entrée des bas côtés du chœur, du côté sud, près de l'autel du Saint-Sacrement, une figure de l'empereur Sigismond, entouré de ses ministres, exécutée en 1434, sur le dessin de Domenico di Bartoli[2]; puis Samson combattant les Philistins, d'après le dessin de Domenico di Niccolò, de 1423, entre Moïse tenant les tables de la loi et Judas Machabée. De l'autre côté de l'église, dans les bas côtés du chœur, le combat de Josué contre les Amorrhéens, et la pendaison de leurs cinq rois, exécutés sur les cartons de Domenico di Niccolò, en 1423[3], entre la figure de Josué arrêtant le soleil et celle de Salomon.

Enfin, dans le pourtour du sanctuaire, on voit cinq figures : la Tempérance, la Prudence, la Miséricorde derrière le maître-autel, la Justice, et enfin, près de la sacristie, la Force, exécutée en 1406 par Marchesse d'Adamo[4], mais qui a dû être retouchée depuis.

Vasari avait attribué à Duccio, peintre siennois, l'invention des tableaux en marbres de différentes couleurs du Dôme de Sienne : « Duccio, dit-il, mérite des éloges

(1) *Doc. per la stor. dell' arte Sen.*, t. III, p. 165. — Vasari, *Vita di Dom. Beccafumi*; edit. Lemonnier, t. X, p. 187 et 188.

(2) *Doc. per la storia dell' arte Sen.*, t. II, p. 161.

(3) *Ibidem*, t. I, p. 178.

(4) M. Didron a publié dans les *Annales archéologiques* les bustes de la Prudence et de la Justice d'après un estampage fait sur place.

» pour avoir été le premier à mettre en pratique, dans le » pavé de marbre du Dôme de Sienne, les figures en clair-» obscur[1]. » Puis, dans la Vie de Beccafumi, il semble se contredire et ne laisser à Duccio que l'invention du tracé des figures à l'aide du ciseau : « Beccafumi s'était engagé » à finir dans le Dôme une partie du pavé de marbre que » Duccio, peintre siennois, avait commencé en em-» ployant un nouveau mode de travail. Et comme les » figures et les sujets étaient déjà gravés avec le ciseau, » remplis d'un enduit noir et accompagnés de bordures » et de champs en marbres de couleur, il jugea que l'on » pouvait améliorer beaucoup cet ouvrage. Il prit donc » des marbres gris pour en former des ombres, en les joi-» gnant aux marbres blancs qui donnaient les lumières ; » et, en traçant le dessin avec le ciseau, il trouva, à » l'aide de ces marbres blancs et gris, le moyen de pro-» duire parfaitement un clair-obscur[2]. » M. Gaetano Milanesi, qui a dépouillé avec beaucoup de soin les archives de Sienne, et surtout celles de la cathédrale, soutient que Duccio n'a pu rien faire dans ce pavé en mosaïque de marbre. Il fait observer que les archives ne contiennent aucun document d'où l'on puisse induire que Duccio se soit occupé du pavé de ce temple ; qu'au surplus Vasari s'est trompé sur l'époque à laquelle florissait Duccio, qu'il fixe à 1350 et 1356, tandis que les plus anciens documents qui signalent cet artiste sont de 1282, et les derniers de 1339, et que son principal ouvrage, le tableau d'autel du Dôme, fut achevé en 1310 ; qu'enfin les premiers documents sur l'établissement d'un

(1) Vasari, *Vita di Duccio ;* ed. Lemonnier, t. II, p. 165.
(2) Vasari, *Vita di Beccafumi ;* ed. Lemonnier, t. X, p. 186.

pavé en marbre de couleur sont de 1369[1]. Ces raisons sont très-concluantes. A l'égard de l'invention du pavé en mosaïque de marbre à clair-obscur, Lanzi n'a pas laissé à Beccafumi l'honneur de l'avoir inventé. « Matteo di Gio-
» vanni, dit-il, considérant attentivement les ouvrages de
» ses prédécesseurs (qui travaillaient à sgraffio, d'après le
» premier procédé), trouva occasion de les surpasser. Il
» remarqua, dans la robe d'un David, une veine de
» marbre qui y formait le pli le plus naturel, et qui, par
» l'opposition de la couleur, faisait paraître presque en
» saillie le genou et la jambe de la figure. Il trouva
» même dans le marbre d'un Salomon une diversité de
» couleur dont on pouvait obtenir un effet semblable.
» Ayant donc choisi des marbres de différentes couleurs,
» et les ayant combinés ensemble comme on le faisait
» dans les marqueteries de bois colorés de différentes
» nuances, il en forma un ouvrage que l'on pourrait
» appeler un clair-obscur en marbre. Ce fut de cette ma-
» nière qu'il exécuta de lui-même un Massacre des Inno-
» cents. Il ouvrit ainsi la voie à Beccafumi[2]. » Que Beccafumi n'ait pas été, plus que Duccio, l'inventeur des figures en mosaïque de marbre à clair-obscur, cela paraît prouvé; mais les sujets dont il a fourni les cartons, et dont il a dû surveiller l'exécution, sont certainement les meilleurs du beau pavé du Dôme de Sienne; ils sont composés avec beaucoup d'art et dessinés d'une façon toute magistrale.

Les pavés à dessins, comme celui de Sienne, sont

(1) *Docum. per la stor. dell' arte Senese*, t. I, p. 168 et 176.

(2) LANZI, *Histoire de la peinture en Italie*, trad. de madame DIEUDÉ, t. I, p. 489.

fort rares; mais les églises en Italie nous offrent de belles mosaïques de marbre exécutées au quinzième et au seizième siècle, pour le revêtement des murs, pour les parements d'autel et même pour les pavés. Nous pouvons citer à Rome, dans la basilique de Saint-Pierre, le pavé formé de beaux marbres sur les dessins de Jacques de la Porte et du Bernin, et tous les devants d'autel qui sont composés de marbres très-précieux; dans l'église Sainte-Marie-Majeure, la magnifique chapelle du Saint-Sacrement, que Sixte V (†1590) fit ériger sur les dessins de Fontana, et dont les murs sont entièrement revêtus d'une belle mosaïque en plaques de marbre, et celle de la Vierge, décorée par les ordres de Paul V (1605 † 1621), qui n'est pas moins belle; la chapelle bâtie par les Ginetti dans l'église Saint-André, sur les dessins de Charles Fontana; et l'église de Jésus, commencée en 1575 sur les dessins de Vignole, et entièrement ornée de beaux marbres, par son élève Jacques de la Porte. On voit aussi de belles mosaïques de marbre à Venise, dans l'église Saints-Jean-et-Paul, qui fut consacrée en 1430, et dans celle de Sainte-Marie-des-Miracles, bâtie par Lombardo, en 1480.

Il existe encore dans les différentes provinces d'Italie d'autres églises où l'on rencontre ce précieux genre d'ornementation, mais nous finirons en signalant la chapelle des Médicis, dans l'église Saint-Laurent, à Florence. Ses murs sont décorés d'une riche mosaïque composée de marbres précieux, de porphyres, de granits et de jaspes. On y voit les armoiries de toutes les villes de la Toscane, exécutées en pierres dures. Nous avons cité la chapelle des Médicis, bien qu'elle n'ait été

commencée qu'en 1604, sous Ferdinand Ier, et terminée seulement de nos jours, parce que nous tenions à faire honneur à Florence d'avoir conservé jusqu'à présent la pratique de la mosaïque de marbre. Ce n'est pas que la mosaïque florentine ressemble en rien à la grande mosaïque de marbre byzantine et italienne dont nous venons de retracer l'histoire; elle n'est pas destinée à couvrir les pavés et les murailles de grandes plaques de marbre ou de porphyre, elle se borne à l'ornementation des autels et des meubles, et ne produit que des tableaux ou des figures de petite proportion; c'est par exception, comme dans la chapelle des Médicis, qu'elle concourt à l'ornementation des murs.

Pour arriver à la reproduction des peintures qui lui servent de cartons, la mosaïque florentine emploie non-seulement les marbres les plus précieux et les porphyres, mais encore les cailloux colorés que roulent les fleuves et les torrents de la Toscane, le lapis-lazuli, les coraux, la nacre de perle, les jaspes, les agates dont les couleurs et les ondulations sont si variées, toutes les pierres dures en un mot, et jusqu'aux pierres précieuses. Toutes ces matières sont sciées en plaques de très-peu d'épaisseur, qui sont ensuite taillées diversement de manière à s'agencer les unes avec les autres, selon la forme et la couleur du modèle qu'il s'agit de reproduire. Pour les nuances et pour les dégradations de lumière, l'ouvrier se sert de toutes les ressources que lui présentent les accidents et les veines des matières que le hasard lui présente, lorsque tous les morceaux qui doivent entrer dans la composition d'un ouvrage de mosaïque ont été choisis et disposés dans la forme nécessaire. Voici, d'a-

près un auteur qui a fait une étude toute particulière de la mosaïque en Italie, comment on procède à l'exécution. « L'ouvrier principal, celui qu'on peut appeler le » peintre ou le metteur en œuvre, a devant lui, sur un » plan incliné, une grande pièce de pierre brune, appe- » lée lavagna, plus compacte et plus pesante que l'ar- » doise. Cette pierre est couverte d'un mastic épais sur » lequel il place les différents morceaux de pierres dures, » de cailloux colorés ou de marbres qu'il emploie. Ces » morceaux, pour tenir solidement les uns aux autres, » doivent avoir au moins sept à huit lignes de hauteur » (16 à 18 millimètres), quelques-uns ont même davan- » tage[1]. Plus ils sont minces, plus ils doivent être longs. » Que l'on imagine la quantité de coups de pinceau né- » cessaires pour former une draperie, une boucle de » cheveux, un visage, une fleur, un fruit, un nuage, et » l'on pourra prendre une idée de la multitude de pièces » différentes qu'il faut employer pour rendre les diffé- » rents objets qu'on a à représenter, et dont plusieurs, à » l'éclat près, sont rendus avec beaucoup de vérité. » Dans l'architecture où il semble qu'il faudrait moins » de pièces, on en met en œuvre qui ne paraissent pas » plus grosses que des crins.

» Les différentes pièces, unies ensemble par le mastic, » sont resserrées par un cercle de fer qui les entoure et » les tient très-serrées les unes contre les autres et avec la » lavagna, sur laquelle il a son principal appui. Quand » le travail est fini, lorsque le mastic est durci et ne fait » plus qu'un corps avec la lavagna et les pierres mises » en œuvre, on polit le tableau et on le rend uni comme

(1) On en emploie qui ont beaucoup moins.

» une glace ; ce qui se doit faire avec beaucoup de pré-
» caution, pour ne pas écailler les matières différentes
» qui ont été mises en œuvre. Ce poli se donne avec
» une sorte d'émeri et de sable très-fin qu'on mouill
» légèrement, et qui ronge les parties excédantes. L'ou-
» vrier chargé de ce travail, qui demande de l'intelli-
» gence, lave de temps en temps quelques parties pou
» voir si le travail qui sort de dessous le polissoir est un
» et brillant [1]. »

Dans les ornements, dans la reproduction des usten siles, des rubans et des perles, et même dans celle de fleurs, des fruits et des oiseaux, la mosaïque florentin arrive à des résultats souvent merveilleux ; mais dans le figures d'hommes et d'animaux et dans les paysages elle laisse beaucoup à désirer et ne donne que bie rarement des représentations satisfaisantes sous le rap port du dessin et de la couleur.

L'origine de la mosaïque florentine remonte à l seconde moitié du seizième siècle. Des marbres de tout couleurs, et d'une grande variété, ayant été découver dans les montagnes de la Toscane en 1561, sou Cosme Ier, ce prince encouragea le travail de la mo saïque. Une manufacture spéciale fut créée et a tou jours été protégée depuis, à grands frais, par l grands-ducs ses successeurs, de manière à porter à perfection ce genre de travail. Ferdinand Ier († 160 et François II († 1765) surtout, ne négligèrent rien pou favoriser les progrès de cette espèce de mosaïque. Ce f sous les règnes de ces princes qu'on fabriqua les superb

(1) L'abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie*, t. I p. 82 et suiv.

mausolées de la chapelle des Médicis et les magnifiques tables qui ornent les salons de la galerie de tableaux du palais Pitti. La galerie des Offices de Florence possède aussi quelques belles tables en mosaïque de ces époques. Il y en a quatre fort remarquables dans la salle du Baroccio. Celle qui est au milieu, de forme octogone, est peut-être la plus riche de toutes celles qui sont sorties de la manufacture ducale. Elle fut commencée en 1613 par Jacques Autelli, d'après le dessin de Ligozzi; vingt-deux ouvriers y travaillèrent sans interruption pendant vingt-cinq ans. Le Musée du Louvre en conserve une fort belle, qui fut, sans doute, donnée par l'un des grands-ducs à Louis XIV; elle est aujourd'hui placée dans la galerie d'Apollon.

L'industrie privée s'est emparée de nos jours de ce genre de travail. On fait à Florence, et même à Paris, de fort jolies tables, des coffrets, des plaques qui entrent dans la composition des meubles, et jusqu'à des bijoux, en mosaïque florentine. C'est un délicieux moyen d'ornementation, et l'on doit encourager ce beau travail lorsqu'il se borne à reproduire des fleurs, des fruits et des motifs de décoration; mais il ne doit pas chercher à rivaliser avec la peinture et tenter la reproduction des figures humaines et des paysages.

On comprend improprement, sous le nom de mosaïque, une sorte de sculpture polychrome de haut relief, découpée dans la forme des objets qu'elle reproduit, et exécutée en pierres dures. Elle réussit surtout dans la reproduction des fruits et est ordinairement employée à la décoration des meubles. Quelquefois elle se détache sur un fond de pierres ou de marbres de couleur. Des

ouvrages de cette sorte ont commencé à se faire à Florence sous Cosme Ier, et la manufacture ducale depuis lors en a toujours produit de très-remarquables. Elle n'en a pas toutefois conservé le monopole, et l'industrie privée produit aujourd'hui de ces sculptures polychromes en pierres dures qui, employées surtout à l'ornementation des portes dans les consoles fermées, en font des meubles de luxe d'un très-bel effet.





PEINTURE EN MATIÈRES TEXTILES.

PRÉLIMINAIRES.

I.

Difficultés que présente l'historique de cet art.

Nous n'avons pas pris à tâche d'écrire l'histoire des diverses industries au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance, mais bien celle de l'application de l'art aux différents produits industriels. Des textes plus ou

moins obscurs sont tout à fait insuffisants pour éclaircir une semblable matière; ce sont surtout les œuvres des différents âges qu'il faut étudier pour arriver à un résultat. C'est une histoire de l'art industriel par les monuments que nous tentons d'écrire, avons-nous dit dans notre préface, et jusqu'à présent nous avons pu faire concourir tout à la fois les monuments subsistants et les textes à l'appui de l'historique que nous avons tracé des différents arts industriels; mais en ce qui touche l'histoire de la peinture en matières textiles, nous sommes arrêtés dans notre travail par l'absence presque absolue des monuments tout au moins jusqu'au quinzième siècle. De toute la période du Moyen âge, il ne reste que quelques lambeaux d'étoffes, et ceux qui contiennent une ornementation artistique sont extrêmement rares et disséminés de tous côtés; en sorte qu'il est impossible, à l'aide de ces fragments, de pouvoir tracer d'une manière tant soit peu certaine la marche de l'art dans son application à l'industrie des étoffes. Quand on a recours aux textes, plusieurs difficultés presque insurmontables se présentent. Leur peu de précision permet rarement de distinguer si l'ornementation des étoffes qu'ils signalent a été exécutée avec l'aiguille sur un tissu préexistant, ou si elle a été tissée en même temps que l'étoffe et si elle fait corps avec elle. D'un autre côté, les diverses dénominations que l'on rencontre dans les auteurs non-seulement pour les étoffes, mais encore pour les procédés d'ornementation, sont très-multipliées; mais ces dénominations, grecques ou latines, sont le plus souvent intraduisibles. De longues dissertations, auxquelles l'espace qui nous reste ne nous permet pas de nous livrer,

se sont souvent élevées entre les savants sur la valeur d'un mot, sans amener une explication complétement satisfaisante, en sorte que nous n'avons aucun moyen de rapprocher les noms des choses et d'appliquer aux lambeaux qui subsistent les noms que l'on rencontre dans les auteurs. Nous renonçons donc à retracer un historique un peu suivi de l'ornementation des tissus au Moyen âge, et nous nous bornerons à quelques aperçus et à la production de quelques documents puisés dans les auteurs. Nous voudrions apporter dans notre travail, tout incomplet qu'il sera, l'ordre et la méthode que nous avons cherché à introduire dans l'historique des autres arts industriels; mais nous trouvons encore en cela une difficulté dans l'impropriété des expressions que l'on employait au Moyen âge et que l'on emploie encore de nos jours pour désigner les différents tissus. Ainsi l'on donne indifféremment le nom de tapisserie au tissu décoré qui est fait à la main, avec l'aiguille, sur une étoffe ou un canevas qui préexistaient avant l'ornementation, et au tissu dont le fond, de même que l'ornementation, sont produits en même temps à l'aide d'un métier à haute ou à basse lisse. Nous formerons cependant trois divisions de l'historique de l'ornementation des tissus. Sous le titre de Broderie, nous traiterons de l'ornementation exécutée à la main, à l'aide de l'aiguille, sur tout tissu préexistant; sous celui d'Ornementation brochée, de celle qui fait corps avec l'étoffe et qui est obtenue, sur le métier, par une navette courant d'un bord à l'autre de la chaine et à l'aide de certaines combinaisons dans la levée des fils de la chaine; enfin, sous le titre de Tapisserie, nous nous occuperons des tapisseries proprement

dites, de soie ou de laine, mais le plus ordinairement de laine, qui sont exécutées sur les métiers à haute et basse lisse [1], et dans lesquelles la navette ne couvre les fils de la chaîne que partie par partie, suivant les nécessités du dessin [2]. La confusion qui existe chez les auteurs du Moyen âge dans les descriptions qu'ils donnent des étoffes ne nous permettra pas toujours, en examinant celles de cette époque, de nous en tenir à ces divisions. Jetons d'abord un coup d'œil rapide sur l'ornementation des étoffes dans l'antiquité.

II.

De l'ornementation en matières textiles dans l'antiquité.

Du moment où les hommes surent fabriquer des étoffes pour leurs vêtements, ils cherchèrent à les embellir à l'aide des matières qui avaient servi à les tisser. La peinture en matières textiles doit donc être l'un des moyens les plus anciennement usités de rendre des ornements et des figures ; et de fait, les textes qui le constatent abondent à partir de la plus haute antiquité. Cet art, comme beaucoup d'autres, a son berceau dans l'Asie. L'usage des tissus historiés paraît remonter, dans l'Inde et dans la Perse, au delà des temps historiques.

La broderie a dû bien certainement précéder de beaucoup l'ornementation qui s'exécute par le tissage, ce-

(1) On appelle lisses les fils qui servent de chaîne au tissu ; les fils qu'on vient intercaler entre les fils de la chaîne sont la trame du tissu. Quand les fils de la chaîne sont tendus horizontalement, on dit que le métier est de basse lisse ; quand, au contraire, ils sont tendus verticalement, on a alors un métier de haute lisse.

(2) M. ALF. DARCEL a déjà proposé de rectifier la terminologie de l'ornementation des étoffes, *Gazette des beaux-arts*, t. XX, p. 77.

pendant ce procédé était déjà connu du temps de Moïse. Dieu prescrit à Moïse d'entourer le tabernacle de dix rideaux de fin lin, qui seront parsemés d'ouvrages de broderie [1]; et plus loin, lorsque Moïse a eu fait choix des ouvriers, il annonce au peuple que Dieu les a remplis de sagesse pour faire toutes sortes d'ouvrages en étoffes de différentes couleurs et en broderie, d'hyacinthe, de pourpre, d'écarlate teinte deux fois et de lin fin, afin qu'ils travaillent tout ce qui se fait par le tissage [2]. Et s'il pouvait rester quelques doutes sur l'interprétation de ces passages de l'Exode, on voit dans le livre de Job, qui vivait, croit-on, avant Moïse, le saint homme comparer la rapidité de la vie à celle de la navette du tisserand.

L'*Iliade* fait en plusieurs endroits mention de riches étoffes brodées. Junon revêt un manteau divin, œuvre admirable de Minerve, orné de dessins merveilleux. Plus loin, le poëte nous montre Andromaque tissant une toile double, éclatante de pourpre, et l'ornant de fleurs diverses au moment où des cris de détresse lui apprennent la mort d'Hector [3]. Dans une antiquité moins reculée, les Perses et les Égyptiens obtinrent une grande vogue pour leurs tissus décorés. Hérodote parle d'une cuirasse de lin, brodée d'une multitude de figures diverses, que le roi Amasis avait donnée aux Lacédémoniens [4]. L'invention du métier à chaîne verticale, ou de haute lisse, est attribuée aux Égyptiens : les peintures que l'on voit dans les hypogées de Beni-Hassan reproduisent en effet

[1] *Exode*, chap. XXVI, verset 1.

[2] *Ibidem*, chap. XXXV, v. 35.

[3] Chants XIV et XXII.

[4] *Histoire d'*HÉRODOTE, livre III, n° XLVII, traduction de M. GIGUET; Paris, 1860, p. 175.

des femmes occupées à tisser sur un métier à chaîne perpendiculaire.

Pline attribue aux Phrygiens l'art de broder à l'aiguille, à l'Asie le tissage en fil d'or, et à Babylone les tissus qui reproduisaient des sujets en couleurs [1]. Il nous montre encore les Parthes et les Gaulois, nos ancêtres, ayant chacun un procédé différent pour exécuter en laine des tapis décorés de peintures [2].

Le goût des riches étoffes se répandit dans la Grèce; le *Traité des récits merveilleux*, attribué à Aristote, donne la description d'un péplum magnifique qu'on fit, dit-on, pour Alcisthène de Sybaris. Il était d'une étoffe couleur de pourpre et orné en haut et en bas de figures ouvrées dans le tissu. Les vases peints, qui offrent tant de sujets divers, nous font voir des personnages revêtus d'étoffes historiées, et, sur les meubles, des tapis enrichis de figures.

Les Romains, sous les empereurs, eurent un goût très-prononcé pour les riches étoffes décorées d'ornements. Virgile, Horace et d'autres poëtes, aiment à signaler des étoffes enrichies de figures et d'ornements brodés ou tissés. Cicéron, dans les *Tusculanes*, parlant du lit d'or de Denys de Syracuse, dit qu'il était couvert d'un magnifique tissu enrichi de sujets, strato pulcherrimo textili stragulo, magnificis operibus picto. Le tissu était produit par le tissage, cela résulte évidemment des termes employés par le grand orateur romain, mais l'ornementation de l'étoffe avait-elle été obtenue pendant la fabrication, avait-elle été brodée postérieurement? Sur ce point le texte ne présente que de l'incertitude.

(1) Lib. VIII, cap. LXXIV.
(2) Lib. VIII, cap. LXXIII.

Il en est à peu près ainsi de tous les passages empruntés aux auteurs qui, jusqu'à la chute de l'empire d'Occident, ont parlé des riches étoffes. Ce qu'on doit regarder comme constant, c'est que les étoffes de soie enrichies d'ornements tissés ou brodés venaient des fabriques asiatiques ou égyptiennes.

§ I.

DE LA BRODERIE ET DE L'ORNEMENTATION BROCHÉE DES ÉTOFFES DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

Lorsque Constantin eut assuré le triomphe du christianisme, tous les arts de luxe furent mis au service du culte, et l'on a vu qu'avant de quitter Rome l'empereur avait doté les églises de magnifiques présents; mais les riches étoffes n'y furent pas comprises. Saint Sylvestre, qui gouvernait alors l'Église romaine, avait interdit l'emploi des étoffes de soie et même des étoffes de couleur dans la cérémonie du saint sacrifice de la messe, que le prêtre devait célébrer revêtu de tissus de lin[1]. Le *Liber pontificalis*, qui nous offrira plus tard de précieux documents sur la nature des étoffes de luxe au huitième et au neuvième siècle, nous fait complétement défaut pour les premiers siècles du Moyen âge. Les malheurs dont l'Occident, et l'Italie particulièrement, furent accablés jusqu'à l'époque de Charlemagne, ne permettent pas de supposer que la fabrication des étoffes précieuses y ait été pratiquée. C'est dans l'empire d'Orient seulement que nous trouvons des notions sur ce sujet. Cependant

[1] *Liber pontificalis, seu de gestis Rom. Pont. quem cum codd. mss. Vat. aliisq. emend.* Vignolius, *in S. Silvestro*, t. I, p. 82.

les mentions en sont encore assez rares dans les auteurs jusqu'au temps de Justinien. Eusèbe, en rendant compte du costume que portait Constantin dans les jours de cérémonie, le représente revêtu d'une tunique en tissu d'or, enrichie de diverses fleurs tissées [1]. Puis, lorsqu'il énumère les dons que fit l'empereur à l'église de la Nativité à Bethléem, il y comprend des tentures enrichies de broderies [2]. Le goût pour les étoffes ornées de figures devint bientôt dominant dans l'empire d'Orient. En effet, dans la seconde moitié du quatrième siècle, les fabricants de tissus avaient déjà trouvé le moyen de tisser des figures dans les étoffes; ils y reproduisaient le portrait de l'empereur. On possède une lettre de Gratien [3] à Ausone, qui avait été chargé de son éducation, dans laquelle il dit au poëte : « Je t'ai envoyé une tunique palmée dans laquelle est tissée la figure de notre » aïeul Constantin. » Nous avons déjà rappelé les paroles de saint Jean Chrysostome, qui reprochait aux hommes de son temps de réserver toute leur admiration pour les orfévres et pour les tisserands; et l'on trouve encore dans une homélie d'Astérius, évêque d'Amasée, dans le Pont, à la fin du quatrième siècle, un document sur l'habileté des fabricants de l'empire d'Orient dans la confection des tissus historiés : « Ils n'ont pas mis de » limites à leur folle industrie. Dès qu'on eut inventé » l'art aussi vain qu'inutile du tissage, qui, rivalisant avec » la peinture, sait rendre dans les étoffes, par la combi- » naison de la chaîne et de la trame, les figures de tous

(1) *De laudibus Const. oratio ;* Parisiis, 1659, p. 613.
(2) *De vita imp. Const.;* cap. XLIII, p. 504.
(3) Ap. MURATORI, *Vetera mon.*, t. I, p. 93.

» les animaux, ils achetèrent avec empressement, tant » pour eux que pour leurs femmes et leurs enfants, des » habillements couverts de fleurs et offrant des images » d'une variété infinie..... On y voit des lions, des pan» thères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, » des rochers, des chasses, et en un mot tout ce que le » travail du peintre peut produire pour imiter la nature. » .....Les plus pieux de ces hommes opulents emprun» tent les sujets aux Évangiles... [1] » Théodoret, évêque de Cyr, en Syrie (†458), constate aussi dans son quatrième sermon sur la Providence, l'habileté des tisserands de son temps [2]. L'histoire entière de la vie du Christ se trouvait souvent brodée ou tissée, dit-il, sur la toge d'un sénateur chrétien.

Les Grecs, dès le cinquième siècle, avaient donc obtenu une très-grande renommée dans tout ce qui touchait au tissage et à la teinture des tissus. Mais ils se trouvaient obligés d'acheter aux Perses, avec lesquels ils étaient souvent en guerre, la soie, matière première des belles étoffes qu'on enrichissait plus que toutes les autres de figures et d'ornements. Justinien fit tous ses efforts pour affranchir l'empire du tribut onéreux qu'il était obligé de payer à ses ennemis. Il chercha d'abord à obtenir la soie par le moyen des Éthiopiens ; mais il n'y put réussir, et les fabricants d'étoffes étaient encore contraints de tirer la soie de la Perse, lorsque des moines, qui avaient pénétré jusque dans la Sérinde (la Chine), lui proposèrent d'y retourner et d'en rapporter les œufs des vers qui produisaient et filaient la soie. Justinien les excita par

(1) Asterii *Orationes et homiliæ;* Parisiis, 1648, t. I, p. 3.
(2) Theodoreti *Opera;* Lut. Par., t. IV, p. 461.

de grandes promesses à exécuter ce voyage. Ces moines ayant réussi dans leur entreprise et rapporté à Justinien des œufs de vers à soie, l'empire d'Orient cessa bientôt d'être tributaire de la Perse[1]. Procope, dans son *Histoire secrète,* témoigne de l'importance qu'eut dès lors le commerce de la soie, et raconte les moyens peu honorables que Justinien employa, suivant lui, pour s'en assurer le monopole[2]. Mais en admettant même la véracité de l'historien, souvent douteuse, il est certain que les fabriques d'étoffes de soie brochée prirent un très-grand développement dans l'empire d'Orient, et qu'elles alimentèrent l'Occident de ces riches produits jusqu'au douzième siècle, en n'ayant jusqu'alors d'autres concurrents que les manufactures asiatiques. Dans l'examen que nous allons faire des textes qui parlent des étoffes historiées et des lambeaux qui en subsistent, il sera souvent difficile de distinguer la provenance byzantine de la provenance asiatique, car il est certain que les fabricants d'étoffes dans l'empire d'Orient ont persisté longtemps dans la reproduction des emblèmes et des figures appartenant à l'Asie.

Le premier usage que fit Justinien des fabriques d'étoffes brochées qu'il établit à Constantinople fut de leur réclamer des tissus pour les ornements sacerdotaux et les tentures de Sainte-Sophie. Paul le Silentiaire, dans sa description en vers de cette basilique[3], ne laisse aucun doute sur l'emploi du tissage dans la reproduction des figures qui décoraient les tentures appendues aux

(1) Procopius, *De bello Persico,* lib. I, cap. xx ; — *De bello Gotthico,* lib. IV, cap. xvii.

(2) *Historia arcana,* cap. xxv.

(3) Pauli Silentiarii *Descriptio S. Sophiæ*, pars 2ª, v. 340 et seq.

colonnes du ciborium de l'autel. Comme ce mode de fabrication était nouvellement introduit à Constantinople, le poëte ne manque pas de le signaler : « Cette ornementation n'est pas produite, dit-il, à l'aide de l'aiguille introduite à travers le tissu par des mains laborieuses, mais par la navette changeant par moments la couleur et la grosseur des fils que fournit la fourmi barbare. » Tel est le nom qu'il donnait au ver à soie.

Les fabriques d'étoffes brochées prirent un grand développement, mais elles ne firent point abandonner à Constantinople, non plus qu'en Asie, les procédés de la broderie qui permettaient de rendre plus facilement que par le tissage les sujets compliqués. Lorsque l'empereur Héraclius eut vaincu Chosroès (628), il trouva dans le palais de ce prince, à Dastagerd, non-seulement des étoffes de soie brochées, mais des tapis brodés à l'aiguille, τάπητας ἀπὸ βελόνης[1]; les fabriques de Constantinople fournissant tous ces beaux produits, ce qu'on ne put emporter facilement fut livré aux flammes.

Nous avons déjà fait remarquer combien l'hérésie des iconoclastes avait été fatale aux arts industriels dans l'empire d'Orient; mais elle fut profitable à l'Occident. Les persécutions des empereurs, qui avaient amené à Rome des orfévres, des ciseleurs, des peintres et des mosaïstes[2], y conduisirent aussi des brodeurs et des tisserands. Antérieurement à l'hérésie, on ne trouve mentionnées dans le *Liber pontificalis* d'autres étoffes précieuses que celles qui sont envoyées en présent aux papes par les empereurs; mais à partir de l'époque de

(1) G. Cedreni *Compendium hist.;* Paris., 1647, t. I, p. 732.

(2) Voyez t. I, p. 104, 118, et plus haut, p. 211.

la persécution, on y rencontre la citation d'une grande quantité de riches étoffes dont les noms, toutefois, constatent encore la fabrication par des artistes grecs. C'est dans la Vie du pape Zacharie (741 † 752), dont le pontificat coïncide avec l'époque des plus violentes persécutions, que l'on trouve la première mention d'étoffes de soie fabriquées à Rome. Le saint pape, Grec de naissance, ne pouvait manquer d'accueillir les artistes ses compatriotes, et d'employer à la splendeur de l'Église leur habileté dans les divers arts industriels. « Le Pape, » dit le chroniqueur, fit faire, pour couvrir l'autel de » saint Pierre, une étoffe tissée d'or, où l'on voit la Nati- » vité de Notre-Seigneur Jésus-Christ [1]. » Il ne s'agit pas là d'une étoffe achetée, mais bien d'une étoffe fabriquée à Rome, dans laquelle était tissé un sujet saint. L'on ne peut douter par la suite du récit que le travail ne fût sorti de la main des tisserands grecs. « Il fit faire » en même temps, continue le chroniqueur, quatre » rideaux de soie alytina, ornés de cercles et d'orne- » ments divers tissés en or [2]. » La qualification d'alytina, donnée à l'étoffe de soie, doit venir du mot grec ἄλυτος, qui signifie qu'on ne peut détacher, indissoluble; elle indique donc une étoffe dont l'ornementation faisait corps avec le tissu.

Les mentions d'étoffes sont plus abondantes dans la vie d'Adrien Ier (772 † 795), et on les rencontre pour ainsi dire à chaque page dans celle de Léon III, son successeur († 816). Elles sont le plus souvent désignées

(1) « Fecit vestem sub altare Beati Petri ex auro textam, habentem » Nativitatem Domini nostri Jesu Christi. » *Lib. pontif.*, t. II, p. 75.

(2) *Liber pontif.*, t. II, p. 76.

par la qualification de holoserica, tout de soie [1]. Si elles reçoivent un nom particulier, ce nom est ordinairement grec, comme blatta ou blattin [2], et stauracin [3]. Le tissu qui reçoit le nom de blatta était une étoffe de soie couleur de pourpre, dont il est souvent fait mention dans le livre des *Cérémonies de la cour de Byzance* écrit par Constantin Porphyrogénète [4]. Les bordures des tentures sont toujours désignées par le mot grec périclysis [5]. L'étoffe et l'ornementation des tissus qu'on rencontre le plus fréquemment dans le *Liber pontificalis* porte encore le nom grec de chrysoclavum, χρυσόκλαβον, que l'on trouve aussi dans le curieux ouvrage que nous venons de citer [6]. On n'a pu se mettre d'accord sur l'interprétation de ce mot. En examinant avec attention les différents passages du *Liber pontificalis*, il nous semble qu'on doit voir dans le chrysoclavum, soit une étoffe exécutée en fils d'or trait ou plutôt en fils d'or filé, soit une ornementation brochée rendue également par des fils d'or trait ou d'or filé [7] sur une étoffe de

[1] De ὅλον, entièrement.

[2] De βλάττιον. Du Cange, *Notes sur l'Histoire d'Alexis* par Anne Comnène; Paris, 1670, p. 275.

[3] De σταυρός, croix.

[4] *De Cerim. aulæ Byz.*; Bonnæ, 1829, p. 473, 572, 573 et passim.

[5] Περίκλυσις, entourage, bordure.

[6] Φορῶν ὁ βασιλεὺς σκαραμάγγιον δίασπρον χρυσόκλαβον. *De Cer. aul. Byz.*, cap. XVII, p. 99.

[7] « Ce qu'on appelle proprement fil d'or ou or trait se fait avec un petit lingot d'or ou d'argent doré que les tireurs d'or amènent à n'avoir plus que la finesse d'un cheveu en le faisant passer successivement par des trous de filière qui vont toujours en diminuant de grosseur; on aplatit ce fil de métal entre deux cylindres d'acier, c'est ce qu'on nomme de l'or en lame, qui est propre à être filé sur la soie ou employé seul. Quand il est filé ou enroulé sur la soie, on l'appelle or filé ou filé d'or. » M. Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France*, p. 393.

soie. Ainsi on lit souvent dans la description des étoffes que font faire les papes à la fin du huitième siècle et au neuvième : vestem de chrysoclavo, ou vestem chrysoclavam, expressions qui nous paraissent synonymes, et qu'on doit traduire, suivant nous, par étoffe tissée de fils d'or, ce qu'on a appelé plus tard en Occident du drap d'or. Ces étoffes de drap d'or offrent souvent des sujets et des figures exécutés également en chrysoclavum, et qui devaient être en relief. En voici deux exemples : « Fecit » vestem de chrysoclavo habentem historiam Nativitatis » et sancti Simeonis ». « Il fit faire une étoffe de chryso- » clavum sur laquelle on voyait l'histoire de la Nativité et » de saint Siméon. » — « Fecit vestem chrysoclavam, » habentem historiam Dominicæ Ascensionis et Pentecos- » tem ». « Il fit faire une étoffe en chrysoclavum, où étaient » représentées l'Ascension de Notre-Seigneur et la Pente- » côte[1]. » La qualification de chrysoclavam ne s'applique pas seulement au tissu, mais encore à son ornementation; les exemples en sont très-fréquents, en voici deux : « Fecit » vela de stauraci numero XCVI, ex quibus duo habentia » in medio cruces de chrysoclavo cum orbiculis, et alias » VIII cum periclysi de chrysoclavo. — Fecit vestem albam » holosericam rosatam, habentem in medio tabulam de » chrysoclavo cum historia Præsentationis Domini nostri » Jesu Christi et sancti Simeonis, cum periclysi de Tyrio ». « Il fit faire des rideaux de stauracin, au nombre de » quatre-vingt-seize, dont deux ont au milieu des croix » avec des cercles en chrysoclavum (probablement des » croix renfermées dans des cercles), et huit autres, des » bordures de chrysoclavum ». « Il fit faire une étoffe

(1) *Liber pontif.*, in Leone III, t. II, p. 239 et 273.

» blanche tout en soie, enrichie de roses, et ayant au mi- » lieu un tableau de chrysoclavum où sont reproduites la » Présentation de Notre-Seigneur Jésus-Christ, et l'histoire » de saint Siméon, avec une bordure d'étoffe de Tyr [1]. » Dans ces étoffes, les croix, les cercles et les sujets étaient brochés en filé d'or et se détachaient sur un fond de soie. Nous croyons trouver une preuve de la nature du chrysoclavum dans plusieurs expressions employées dans la Vie de Grégoire IV (827†844), la première de celles qui ont été écrites par Anastase [2], qui aimait à préciser plus que les chroniqueurs d'une époque antérieure, et à employer des mots latins au lieu des noms grecs [3]. Ainsi le savant bibliothécaire de la Cour de Rome, craignant de ne pas être compris de tous ses lecteurs, remplace quelquefois le mot grec chrysoclavum par vestem auro textilem : « Fecit vestem auro textilem, habentem » Nativitatem, Baptismum, Præsentationem et Resur- » rectionem [4] ». « Il fit faire une étoffe d'or textile, » où la Nativité, le Baptême, la Présentation et la Résur- » rection sont reproduits. » Dans un autre passage il dit : « Fecit aliam vestem (de fundato) habentem in medio » historiam depictam cum chrysoclavo [5] ». « Il fit une » étoffe de fundatum [6] sur laquelle était un sujet peint

(1) *Liber pont.*, p. 270 et 297.

(2) Voyez t. I, p. 109.

(3) Voyez t. III, p. 548.

(4) *Liber pontif.*, t. III, p. 17.

(5) *Ibidem*, t. III, p. 15.

(6) Sorte d'étoffe de soie dont on n'a pu déterminer la nature particulière. Sur les différentes sortes d'étoffes et leur histoire, il faut consulter l'excellent ouvrage de M. Francisque Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux*; Paris, 1852.

» (rendu) en chrysoclavum. » Dans le premier exemple, il s'agit d'une étoffe en filé d'or avec des sujets tissés en relief; dans le second, c'est une étoffe de soie dont l'ornementation brochée en filé d'or reproduit un sujet à figures. Les sujets qui sont le plus fréquemment reproduits dans les étoffes signalées par le *Liber pontificalis* sont empruntés aux Évangiles, et nous venons d'en fournir quelques exemples; mais on y voit encore des figures d'hommes au milieu d'enroulements, et des animaux de toutes sortes : des éléphants, des lions, des tigres, des paons, des oiseaux de différentes espèces[1], et même des animaux fabuleux, comme les griffons et les licornes[2]. On rencontre également, après le règne de Pascal Ier (†824), des sujets bizarres, comme des paons montés par des hommes. L'une de ces représentations n'est pas tissée avec l'étoffe, mais brodée : « Velum acupictile » habens hominis effigiem sedentis super pavonem ». « Rideau brodé où est représenté un homme assis sur un paon[3] ». Ces étoffes à figures d'animaux, fort en vogue dans l'empire d'Orient, étaient souvent employées dans les vêtements, ainsi qu'on le voit dans les miniatures des manuscrits, à partir du dixième siècle. Dans le beau volume des Œuvres choisies de saint Jean Chrysostome, qui fut écrit pour l'empereur Nicéphore Botaniate[4], on voit dans la première miniature l'un des officiers de l'empereur, le grand maître de la garde-robe, revêtu d'une tunique talaire en étoffe de soie violette, enrichie

(1) *Liber pontif.*, t. III, p. 72; t. II, 267; t. III, 17; t. II, 304, 329, 71, 241; t. III, 20 et 71.

(2) *Ibidem*, t. II, p. 241; t. III, 14 et 26.

(3) *Ibidem*, t. III, p. 71 et 72.

(4) Nous avons décrit ce manuscrit t. III, p. 69.

de médaillons renfermant des lions. Cette étoffe recevait le nom de leucoléonté, λευκολέοντες [1].

Dès que l'impératrice Théodora, tutrice de Michel III, eut rétabli le culte des images (842), les fabriques de tissus historiés reprirent une grande activité. Michel, après qu'il eut pris les rênes de l'État, envoya au pape Benoît III (†858) de magnifiques présents, parmi lesquels on comptait de riches étoffes de soie brochée d'or, et plus tard, au pape Nicolas Iᵉʳ (†867), une étoffe de chrysoclavum, où l'on voyait l'histoire du Sauveur et les figures des apôtres, avec des inscriptions grecques et le nom de l'empereur [2]. Basile le Macédonien (†886), qui donna une si grande impulsion à tous les arts, n'oublia pas l'industrie textile. Il enrichit de superbes étoffes de soie et de riches tapis les édifices qu'il fit construire. La Nouvelle-Basilique, qui était une merveille de l'art, resplendissait de tissus de soie [3]. Bien que les historiens byzantins nous aient laissé peu de renseignements sur les arts industriels, on y trouve toujours quelques passages qui font bien voir que l'industrie textile ne cessa d'être en voie de prospérité jusqu'au treizième siècle. Romain Lécapène (915—948), dit l'auteur anonyme de la Vie de cet empereur, enrichit les églises et les monastères, qu'il avait fait construire en grand nombre, d'étoffes tissées d'or, ἐνδύτας χρυσουφάντους [4]. Constantin Porphyrogénète

(1) Φοροῦντες σκαράμαγγια λευκολέοντας. *De Cer. aulæ Byz.;* Bonnæ, p. 576.

(2) *Lib. pontif.*, t. III, p. 167 et 182.

(3) *De Basilio Maced.*, ap. *Script. post Theoph.;* Parisiis, p. 200; Bonnæ, p. 326.

(4) *Romani Lecapeni imperium*, ap. *Script. post Theoph.;* Par., p. 266; Bonnæ, p. 430.

(†959), plus artiste qu'empereur, ne laissa pas dépérir l'industrie textile. En même temps qu'il renouvela les vêtements impériaux, il combla de présents les temples consacrés à Dieu et leur prodigua des ornements sacrés, tissus d'or et rehaussés de perles et de pierres précieuses, « qui, dit l'auteur de sa Vie, ajoutent à la magnificence et » à la splendeur des sanctuaires, et témoignent de sa libé- » ralité [1]. » Ce prince, en rendant compte, dans son livre *Des Cérémonies de la cour,* de la réception qu'il fit aux ambassadeurs sarrasins et de l'exposition qui eut lieu, à cette occasion, des richesses du palais impérial [2], énumère une grande quantité de tentures de soie. Il y en avait dans toutes les salles du palais. Plusieurs offraient dans le tissu des lions, des vautours, des chevaux, des aigles. Quelques-unes de ces étoffes étaient enrichies de pierres précieuses [3].

A la fin du onzième siècle, les historiens de la première croisade font souvent mention des riches étoffes qui se fabriquaient dans l'empire d'Orient [4]; et lorsque l'empereur Michel Ducas demanda (1076) pour son fils la main d'Hélène, fille de Robert Guiscard, il comprit de très-précieuses étoffes de drap d'or parmi les présents qu'il envoya à ce prince [5]. Ce sont encore de riches étoffes byzantines qu'au douzième siècle l'empereur Alexis Comnène (†1118) envoya à l'abbé du Mont-

(1) ANONYMUS, *De Const. Porphyr.*, ap. *Script. post Theophanem;* Parisiis, p. 282; Bonnæ, p. 452.

(2) Voyez t. II, p. 44.

(3) *De Cerim. aulæ Byzant.*, p. 570 et seq.

(4) *Gesta Dei per Francos*, p. 386. — WILLELMUS TYR. ARCHIEP., lib. II, cap. XXII.

(5) *L'Ystoire de li Normant*, liv. VII, chap. XXVI; éd. Champollion.

Cassin, pour satisfaire à sa piété envers saint Benoît[1].

Les fabriques de belles étoffes historiées restèrent donc très-prospères à Constantinople jusqu'à la prise de cette ville par les croisés en 1204; et l'on sait, par les chroniqueurs du pillage, quelle énorme quantité de tissus de toutes sortes les Français et les Vénitiens y trouvèrent[2]. Ceux-ci, toujours fort habiles en matière d'industrie et de commerce, ne manquèrent pas d'utiliser leur victoire au profit de leurs fabriques. Malgré les malheurs du temps, les empereurs grecs, retirés à Nicée, continuèrent à entretenir la fabrication des étoffes dans leur empire restreint; et pour la protéger, Jean Ducas († 1255) défendit l'introduction dans ses États des tissus sarrasins et italiens, et prescrivit à ses sujets de ne se servir que des étoffes provenant des manufactures nationales[3]. Aussi, lorsque Michel Paléologue fut rentré à Constantinople, il put donner à l'église Sainte-Sophie, qui avait été dépouillée par les croisés, des rideaux et des tapisseries d'un grand prix[4]. Plus tard, et pour se rendre le pape Grégoire X († 1276) favorable et lui faire accepter le projet de réunion des deux Églises latine et grecque, il lui envoya de riches présents, parmi lesquels se trouvait un dorsale[5] de samit rouge (sorte d'étoffe de soie très-forte), dont toute l'ornementation était exécutée en argent trait,

(1) Leo Ost., *Chron. S. Mon. Casin.*, lib. IV, cap. xvii.

(2) Voyez t. I, p. 92.

(3) Niceph. Gregoræ *Imper. Joh. Ducæ historia,* cap. II; Bonnæ, 1829, p. 42.

(4) Georg. Pachymeri *Historia;* Venetiis, 1724, p. 298.

(5) Grande pièce d'étoffe dont on garnissait les murs en arrière des trônes ou des siéges épiscopaux.

par parties. On y voyait la figure dorée du Christ tachant sur une gloire ovale d'argent; une main ante, la colombe symbolique, deux anges et des bins occupaient le haut du tableau. Au-dessous rist était la Vierge assise sur un trône, et sur les des saints tenant des livres. Au bas du tableau, e Grégoire, tenant l'empereur Paléologue par la , le présentait à saint Pierre. Un assez grand nombre de sujets tirés des Actes des apôtres encadraient a composition principale. Des perles décoraient les nimbes du Christ et des saints, et les plis des vêtements. Des inscriptions grecques et latines indiquaient les sujets. Une longue description de cette magnifique étoffe existe dans l'inventaire du trésor du Saint-Siége dressé en 1295 que nous avons souvent cité[1]. L'ornementation en était-elle brochée en argent trait ou brodée? le rédacteur de l'inventaire ne s'explique pas sur ce point intéressant; les mots laboratum totum de argento tractitio, qu'il emploie, nous laissent dans l'incertitude.

Ainsi, jusqu'à la chute de l'empire, la fabrication des étoffes précieuses à sujets tissés ou brodés fut en pleine activité à Constantinople. Mais rien n'est plus périssable qu'une étoffe de soie, et ce n'est à peu près que dans les cercueils et dans les reliquaires qu'on a trouvé quelques lambeaux de celles qui avaient servi à envelopper de grands personnages ou des reliques. Il est souvent aussi fort difficile de distinguer les étoffes byzantines des étoffes persanes ou sarrasines. En effet, on ne sait rien de positif sur l'époque de l'introduction des fabriques de soie parmi les Arabes; il est seulement certain qu'elles étaient déjà

(1) Ms. Bibl. imp., nº 5180, fº 88.

florissantes dans le huitième siècle[1]. D'un autre côté, on a pu se convaincre, avec le peu de spécimens qui restent, que souvent, et surtout dans les premiers temps de la fabrication, les ouvriers chrétiens ont copié les modèles qui leur venaient de l'Asie et reproduit ainsi des emblèmes appartenant aux anciennes religions de l'Orient, sans y attacher une signification plus précise que n'en ont pour nous les dessins des cachemires de l'Inde que copient nos fabricants. Nous nous bornerons donc, en terminant, à citer un petit nombre de fragments d'étoffes dont l'origine byzantine paraît incontestable et qui ont été publiées.

1° Une étoffe trouvée dans le tombeau élevé, dans la cathédrale de Bamberg, à Gunther, qui fut évêque de cette ville en 1062. On y voit un empereur à cheval, couronné du stemma et tenant à la main le labarum. Il porte une longue tunique violet pourpre et une chlamyde bleue enrichie d'un tablion d'or orné de pierreries. Le cheval porte un équipement chargé de plaques d'or gemmées, comme ceux que montaient les empereurs Théophile et Basile le Macédonien lors de leur entrée triomphale à Constantinople[2]. Deux femmes couronnées présentent à l'empereur l'une une couronne, l'autre un casque. Les personnages se détachent sur un fond vert chargé de fleurettes alternativement rouges et bleues de deux tons et bordé de rosaces, qui sont renfermées dans une suite de médaillons enchaînés les uns aux autres. Le R. P. Arthur Martin, qui a eu le courage de

[1] Ch. Lenormant, *Mém. sur les anciennes étoffes du Mans et de Chinon*; dans les *Mélanges d'arch.*, t. III, p. 120.

[2] Constant. Porphyr., *De Cerim. aulæ Byz.*, p. 505, 500, et aussi p. 80 et 99.

reconstituer cette étoffe trouvée en mille morceaux dans le tombeau de l'évêque Gunther, en a fourni la description accompagnée de fort belles planches [1]. Malheureusement le savant archéologue ne nous a pas fait savoir si l'ornementation de l'étoffe est tissée ou brodée. Elle appartient évidemment à la plus belle époque de l'art byzantin, à la fin du neuvième ou au dixième siècle.

2° Une étoffe de soie à fond jaune et ornementation bleue, et une autre étoffe de soie à fond rouge et ornementation verte. Toutes deux reproduisent des canards. Elles sont conservées dans le trésor du Dôme, à Aix-la-Chapelle [2]. Le R. P. Arthur Martin les croit antérieures à la dynastie macédonienne (867). On trouve des étoffes de ce genre décrites dans le *Liber pontificalis* [3].

3° Une très-belle étoffe de soie fond rouge, qui existe dans la châsse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle et qui enveloppe ses ossements. Elle est décorée d'une suite de médaillons renfermant des éléphants. L'ornementation est jaune, bleu lapis, vert et blanc. Le cul-de-lampe de ce chapitre reproduit l'un des médaillons [4]. Une inscription grecque, tissée dans l'étoffe, à l'un des angles, e qui malheureusement n'est pas entière, donne le no d'un Michel, primicier de la chambre impériale, qu sans doute avait commandé l'étoffe. Il est possible qu ce tissu soit du neuvième siècle, mais il peut tout aus

(1) *Mélanges d'arch.*, t. II, p. 251, pl. XXXII à XXXIV, et t. I pl. XVII.

(2) *Ibidem*, t. II, p. 242, pl. XI et XII.

(3) « Vela modica de olovero X, habens unumquodque cor « anates. » In Gregorio IV († 844), t. III, p. 15.

(4) Cette étoffe est reproduite en couleur dans les *Mélanges d'arc*

bien appartenir au douzième. Il est probable qu'elle aura été employée à envelopper les os de Charlemagne en 1166, lorsque Fréderic Barberousse les a retirés de son tombeau.

4° Un morceau d'étoffe de soie violette, tissu croisé qui se rapproche par sa fabrication de celui du suaire de Charlemagne. On y voit Daniel dans la fosse aux lions. Le sujet et l'ornementation tissés dans l'étoffe sont rendus en violet foncé, en vert, en jaune, en blanc et en argent [1]. Elle appartient à l'abbaye des religieuses bénédictines à Eichstädt en Bavière.

5° Une étoffe de soie verte, à ornementation brochée rose et or, de près de deux mètres de longueur, qui appartient à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle [2]. L'ornementation se compose de griffons adossés et de paons affrontés, disposés au-dessus les uns des autres, au milieu d'arabesques de style oriental. Les griffons portent sur la poitrine une sorte de tablion qui renferme un ornement qu'on prendrait, dit le R. P. Arthur Martin, pour des caractères arabes, mais qui n'en a que l'apparence; et de là il conclut qu'on peut attribuer ce travail d'imitation à la Sicile, parce que les manufactures byzantines étaient trop accréditées pour avoir pu éprouver le besoin de copier un art étranger. Nous croyons que l'étoffe est byzantine, parce que les feuillages et les fleurs de lis qui se rencontrent dans l'ornementation du tissu se voient fréquemment sur les monuments byzantins, et que les dessins du tablion n'indiquent pas suffi-

(1) Cette étoffe est reproduite dans les *Mél. d'arch.*, t. II, pl. XVIII, et décrite p. 250.

(2) On trouve la reproduction de cette étoffe dans les *Mélanges d'arch.*, t. II, pl. XIII et XIV, et la description p. 243.

summent une imitation des lettres arabes et sont plutôt dus au caprice de l'artiste. Les griffons et les paons se rencontrent d'ailleurs à chaque instant dans les étoffes byzantines décrites, au neuvième siècle, dans le *Liber pontificalis*. La vignette qui ouvre ce chapitre reproduit un des sujets de cette étoffe.

6° Une pièce d'étoffe appartenant à l'église Saint-Eusèbe d'Auxerre, dite le suaire de saint Germain [1].

7° Une dalmatique, qui est conservée dans le trésor de la basilique de Saint-Pierre de Rome. Sur le devant du vêtement, on voit cinquante-quatre personnages, qui concourent à une scène dont le centre est le Christ dans sa gloire. M. Sulpice Boisserée a publié sur cette dalmatique une importante dissertation à laquelle sont jointes cinq planches, dont une en chromo-lithographie [2]. M. Didron en a publié un dessin au trait dans les *Annales archéologiques* [3]. L'étoffe doit appartenir au dixième siècle ou au commencement du onzième.

§ II.

DE LA BRODERIE EN OCCIDENT.

Les fabriques asiatiques, celles de l'Égypte et celles de l'empire d'Orient conservèrent le monopole de la fabrication des étoffes de soie brochées pendant les huit premiers siècles du Moyen âge, et la broderie fut le seul moyen employé en Occident pour l'ornementation des

(1) Cette étoffe a été reproduite par M. Gaussen dans le *Portefeuille arch. de la Champagne*.

(2) *Ueber die Kieser-Dalmatica in der S. Peterskirche zu Rom.*; München, 1842.

(3) Tome I, p. 286.

étoffes durant cette longue période de temps. Dès l'origine de la monarchie française, la broderie fut la principale occupation des femmes nobles. Grégoire de Tours parle souvent de tapisseries historiées. Clovis ayant consenti à se faire chrétien, « on apporta cette nouvelle à » l'évêque, qui, transporté d'une grande joie, ordonna » de préparer les fonts sacrés. On couvrit d'étoffes his- » toriées les portiques de l'église, velis pictis adumbran- » tur plateæ ecclesiæ (1). » La broderie seule avait pu servir à l'ornementation de ces tentures. Bien avant la conquête de l'Angleterre par le duc Guillaume, les femmes anglaises avaient acquis de la réputation pour leurs broderies à l'aiguille (2). Sainte Etheldreda, première abbesse du monastère d'Ély, offrit à saint Cuthbert une étole et un manipule qu'elle avait brodés et enrichis d'or et de pierreries (3). La reine Berthe, mère de Charlemagne, s'est fait une réputation proverbiale par son habileté à filer, et un vieux poëte la représente comme sachant « d'or et de soie ouvrer (4) ». Les filles de ce grand homme avaient appris, au dire d'Éginhard, à travailler la laine et à manier la quenouille et le fuseau (5).

La broderie était donc en grande vogue dès le hui-

(1) GREGORII TUR. EPISC. *Hist. Franc. libri*, lib. II, ap. DU CHESNE, *Hist. franc. script.*, t. I, p. 287.

(2) GUILLELMUS ARCHID., *Gesta Guillelmi ducis*; ap. DU CHESNE, *Hist. Norm. script. antiqui*, p. 211.

(3) *Acta S. ord. S. Benedicti*; sæc. II, p. 748.

(4) *Li romans de Berte aux grands piés*; éd. de M. PAULIN-PARIS, p. 79.

(5) EINHARDI *omn. quæ exstant opera*, éd. de M. A. Teulet; Parisiis, 1840, p. 64.

tième siècle, en France. C'est à cette époque qu'on a cru devoir faire remonter la première exécution des tapis sarrasinois. On a prétendu que des ouvriers arabes, échappés au carnage de la bataille de Poitiers, seraient venus à Aubusson, et que s'y étant établis sous la protection du seigneur du lieu, ils y auraient fondé une fabrique de tapisseries [1]. Nous parlons ici des tapis sarrasinois, parce qu'ils n'étaient qu'une sorte de broderie, ainsi qu'il semble résulter de quelques documents, et, entre autres, d'un inventaire de Charles VI du 11 mars 1421, où on lit : « Une chambre à façon sar- » rasinoise, vieille et usée... brodée à fleurs de lis et » doublée de toile vermeille. — Une petite courtepointe » de façon sarrasinoise brodée sur cuir au milieu, de » véluyau pers... [2]. » Les termes des inventaires sont souvent bien vagues, et l'on ne saurait s'y fier absolument; mais on a trouvé en 1861, dans une ancienne demeure d'Aubusson, des lambeaux d'une tapisserie sarrasinoise qui justifient de la nature de l'étoffe désignée sous cette dénomination. C'est un canevas de fine toile de lin recouvert en entier de soie blanche. Sur les deux tissus ont été brodés, en fine laine, des feuilles d'acanthe et divers ornements d'un dessin très-correct. On ne saurait dire exactement l'âge de cette broderie; mais elle ne saurait être postérieure au quatorzième siècle, époque de la décadence de ce genre de travail [3].

Comme spécimen de l'art de la broderie en France

[1] M. Pérathon, *Not. sur les manuf. de tapisseries d'Aubusson*, p. 15.

[2] M. Lacordaire, *Notice historique sur les manufactures de tapisseries des Gobelins et de la Savonnerie*, p. 10.

[3] M. Pérathon, *Not. sur les manuf. de tapisseries d'Aubusson*, p. 22.

au onzième siècle, on possède cette longue pièce d'étoffe historiée conservée à Bayeux, à laquelle on a donné le nom de tapisserie de la reine Mathilde. C'est une bande de toile de 50 centimètres environ de hauteur sur 71 mètres environ de longueur. Une broderie à l'aiguille, en laine de diverses couleurs, y représente une espèce de drame historique de la vie de Guillaume, duc de Normandie, et de la conquête de l'Angleterre. Il règne dans le haut et dans le bas de cette tapisserie une bordure de 11 centimètres environ, où sont représentées des figures d'hommes et d'animaux sans rapport avec le sujet. La tradition attribue l'exécution de cette broderie à la reine Mathilde, femme de Guillaume, sans que rien ait pu justifier cette attribution. Le dessin est médiocre; mais ce vieux monument de la fin du onzième siècle ou du douzième offre un grand intérêt, en reproduisant, en paix comme en guerre, dans leurs demeures comme sur le champ de bataille, avec leurs armes, leurs costumes et leurs meubles, les Normands et les Anglais du onzième siècle.

Ce ne fut pas seulement en France et en Angleterre que la broderie fut en honneur au onzième et au douzième siècle. L'Allemagne produisit également des brodeuses d'un grand mérite. Le docteur Kugler cite avec éloge les tissus conservés dans le trésor de l'église de Quedlinbourg, qui furent brodés, vers 1200, par l'abbesse Agnès, avec l'aide de ses nonnes, pour servir d'ornement aux murs du chœur de cette église [1]. Parmi les objets de broderie du douzième siècle qui subsistent, on doit citer encore les ornements pontificaux de Thomas

[1] *Handbuch der Malerei*, t. I, p. 171.

Becquet, conservés dans le trésor de la cathédrale de Sens[1].

Au treizième siècle, la broderie suivit le mouvement de rénovation et de progrès imprimé à tous les arts; c'est à partir surtout de ce moment qu'on peut dire avec M. de Laborde « que broder était un art, une branche » sérieuse de la peinture. L'aiguille, véritable pinceau, » se promenait sur la toile et laissait derrière elle le fil » teint, en guise de couleur, produisant une peinture » d'un ton soyeux et d'une touche ingénieuse, tableau » brillant sans reflet, éclatant sans dureté[2]. » On continua de broder dans les couvents des ornements d'église, et les dames nobles et riches ne cessèrent pas de faire de la broderie leur occupation la plus ordinaire; mais le goût pour cette ornementation des étoffes devint si général, que dans toutes les principales villes de l'Occident la broderie fut un travail lucratif pour un grand nombre d'ouvriers des deux sexes.

L'Inventaire du trésor du Saint-Siége, rédigé en 1295 par ordre de Boniface VIII, fait bien voir que la broderie était un art répandu partout. On y trouve en effet la mention de broderies de Venise, de Lucques, d'Espagne, d'Angleterre et d'Allemagne, qui provenaient sans doute de dons faits par les rois et les princes aux souverains Pontifes dans le cours du treizième siècle. On ne manque pas d'y rencontrer aussi des broderies de Romanie, nom sous lequel on désignait alors les provinces européennes de l'empire d'Orient[3]. Nous devons dire ce-

(1) Ces ornements ont été reproduits par M. Gaussen dans le *Portefeuille archéol. de la Champagne.*

(2) *Revue arch.*, t. VII, p. 39.

(3) *Invent. de omnibus reb. inv. in thesauro Sedis Apostolicæ,* Ms. Bibl. imp., n° 5180, passim.

pendant que les expressions positives comme celles-ci : brodatam de opere Cyprensi, brodatam de auro de opere Romanie, de opere recamato ad aurum et sericum, operatum ad acum de auro et serico, sont rares[1]; mais ce n'est pas, suivant nous, une raison pour ne considérer comme brodées que les étoffes dont l'ornementation est désignée par l'une ou l'autre de ces expressions. Ainsi, nous pensons qu'on doit regarder comme brodés les tissus dont l'ornementation est spécifiée par le mot laboratus, travaillé. Cette phrase « Unum » dorsale pro altari cum imaginibus beate Virginis... et » est laboratum super xamito rubeo ad aurum filatum[2], » indique positivement qu'il s'agit là d'un travail exécuté sur samit rouge avec du filé d'or, d'un travail fait sur une étoffe préexistante, en un mot, d'un travail de broderie. Mais le qualificatif laboratus n'est pas toujours accompagné d'une explication aussi positive, et cependant nous pensons, par suite de l'interprétation qui lui est donnée par l'article ci-dessus, qu'on doit toujours le considérer comme l'équivalent de brodatus. Ainsi nous voyons des broderies dans ces phrases : « Tunicam de » diaspro albo laborato ad aves in rotis porfilatas de rubeo; » — tunicam de panno venetico laborato ad leones, gri» fones et vites ad aurum[3]... » On doit aussi reconnaître que l'expression de opere anglicano, qui revient très-

(1) *Invent. de omnibus reb. inv. in thesauro Sedis Apostolicæ,* fol. 97, 99, 107, 117, 140, 141, 190.

(2) F° 89. « Un dorsale pour autel avec les figures de la Vierge, de..., » et il est travaillé sur samit (étoffe de soie forte) rouge avec de l'or filé. »

(3) F°s 100 et 101. « Une tunique de diaspre (sorte d'étoffe de soie) » blanc brodée d'oiseaux dans des roues profilées de rouge; — Une tunique » d'étoffe de Venise brodée de lions, de griffons et de pampres en or. »

souvent dans l'Inventaire du Saint-Siége, indique plutôt le genre de travail que la provenance anglaise. La supériorité des Anglais dans la broderie, dès le dixième siècle, avait fait donner ce nom à une sorte de broderie inventée en Angleterre, et qui était en usage dans toute l'Europe (1). Ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est qu'on trouve aussi dans l'Inventaire du Saint-Siége des pièces brodées qui sont dites anglaises, et non pas de opere anglicano; dans ce cas, c'est bien la provenance qui est indiquée, comme dans cet article: « Unum pluviale anglicanum cum campo de auro filato cum multis imaginibus sanctorum... (2). »

Plusieurs de ces broderies à la façon anglaise devaient, sans aucun doute, provenir de la France et de Paris, dont on ne voit pas les noms figurer dans l'Inventaire du Saint-Siége, car on brodait beaucoup en France, et à Paris surtout, au treizième siècle. Les brodeurs de Paris et « les faiseuses d'aumônières sarrasinoises » formaient des corps de métiers importants qui avaient leurs règlements (3). Guillaume de Seillenay, évêque de Paris († 1240), donnait, par son testament, à l'église Notre-Dame, entre autres objets, deux chapes de « soie » d'un grand prix, où des figures précieuses étaient » brodées (4). »

Parmi les ouvrages de broderie du treizième siècle

(1) M. JOHN GAYE, *Archæologia*, t. XXV.

(2) F° 96. « Une chape anglaise avec le champ en or filé et beaucoup d'images de saints..... »

(3) *Règlements sur les arts et métiers de Paris rédigés au treizième siècle*, publiés par M. DEPPING; Paris, 1837, p. 379.

(4) *Obituarium ecclesiæ Parisiensis*; *Cartulaire de l'Église de Paris*, publié par GUÉRARD, t. IV, p. 38.

qui ont été conservés, nous citerons la chasuble de saint Dominique, de l'église Saint-Sernin à Toulouse, dont l'orfroi est enrichi de figures brodées en soie de couleur se détachant sur un fond ouvragé d'or[1]; l'aumônière sarrasinoise, brodée en or et en soie, de Thibaut IV, comte de Champagne[2]; et la broderie sur canevas du Musée du Louvre, où l'on voit la légende de saint Martin (nº 319 du Catal.). On trouvera une reproduction de cette pièce dans les *Annales archéologiques*, avec une bonne description de M. Alfred Darcel[3].

Au quatorzième siècle et au quinzième, le goût pour la broderie ne fit que s'accroître. Elle était employée partout. On brodait non-seulement les ornements destinés à l'Église, mais les vêtements, les souliers, les gants, les chapeaux. Mieux que cela, des chambres entières furent enrichies de broderies. On entendait par chambre toutes les pièces d'étoffe nécessaires tant à la garniture du lit : la courtepointe, le ciel, le cheveciel, les gouttières et les carreaux, qu'à la tenture des murs, et l'on peut juger par là de l'énorme travail de broderie qu'il fallait faire pour décorer la quantité d'étoffe qui entrait dans une chambre complète. La broderie reçut encore une destination plus artistique : elle fut employée à l'exécution de véritables tableaux qui avaient la même destination que ceux d'ivoire et de bois. Voici la description d'un triptyque de ce genre que nous trouvons dans l'Inventaire de Charles V : « Ungs tableaulx de broderie où sont Nostre-Dame,

(1) Cette chape est reproduite dans les *Mél. d'arch.*, t. II, p. 260.

(2) Cette pièce est reproduite dans les *Monuments franç. inédits* de Willemin, t. I, p. 68, pl. CXIV.

(3) T. XXIV, p. 73.

» sainte Catherine et saint Jean l'Évangéliste, en ung » estuy couvert de veluiau vermeil [1]. »

Au quinzième siècle, à l'époque où, sous Philippe le Bon, les tapisseries de haute lisse de Flandre avaient acquis une grande perfection et une vogue immense, la broderie continuait à jouir dans ce pays de beaucoup de faveur. On trouve dans l'Inventaire de ce prince, daté de 1420, des « chambres » comprenant une grande quantité de pièces de velours et de soie sur lesquelles étaient reproduits, en broderies de soie et d'or, des figures et des sujets [2]. Le travail du brodeur atteignit alors à un extrême degré de perfection, à en juger par les spécimens assez rares qui en ont été conservés. Les broderies exécutées de nos jours sont loin de rivaliser avec les produits analogues des ouvriers du quatorzième et du quinzième siècle. Les documents qui constatent l'extension considérable que prit alors l'art de la broderie sont fort nombreux, et l'on pourrait remplir plus d'un volume des articles de broderie compris dans les comptes et les inventaires de ce temps. Nous nous contenterons d'en indiquer plusieurs, surtout de ceux qui ont été publiés. Ceux de nos lecteurs que cette branche de l'art intéresserait plus particulièrement pourront y recourir [3]. On aura surtout des renseignements

(1) Ms., Bibl. imp., n° 8356, f° 232.

(2) *Inventaire de Philippe le Bon,* dans M. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne,* t. II, p. 267.

(3) *Les inventaires de la Sainte-Chapelle du Palais, de* 1340 et 1480, Arch. de l'Emp., J, 155, n° 14; et Bibl. imp., Suppl. lat., n° 165⁶. — *Les inventaires de Notre-Dame de Paris de* 1343, 1416 et 1431, Arch. de l'Emp., L, 509³, 509⁴ et 509². — *Comptes de Estienne de La Fontaine, argentier du Roy* (publiés en partie par M. DOUET D'ARCQ), Arch. de l'Emp., KK, 8. — *L'inventaire du duc de Normandie de* 1363, Ms.,

précieux dans les *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIVe siècle*, publiés par M. Douët d'Arcq, et dans *Les Ducs de Bourgogne*, par M. de Laborde, ouvrage qui renferme notamment les inventaires de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, où l'on trouve la description des immenses richesses mobilières de la maison de Bourgogne; on y lira les noms de plus de trente brodeurs les plus habiles de leur temps.

Nous ajouterons quelques mots sur la broderie en Italie, d'après des documents empruntés aux archives de Florence et de Sienne. L'Inventaire du trésor de Saint-François d'Assise, de 1320 [1], renferme la description d'une grande quantité d'ornements sacerdotaux, presque tous de soie, et offrant des dessins brodés. Dans quelques-uns des premiers articles, le rédacteur de l'Inventaire spécifie bien la nature du travail par cette expression : laboratus ad acum, travaillé à l'aiguille, comme dans cet article : « Una planeta de diaspero labo- » rata ad acum de auro ad figuras » ; mais le plus souvent il se contente du mot laboratus seul, comme dans celui-ci : « Planeta de samito albo laborata de auro ad » grifones... » On voit dans l'ornementation des figures de saints, des têtes d'anges; mais la plus fréquente consiste en griffons et en aigles, qui portent deux têtes

Bibl. imp., n° 2053. — *L'inventaire de Charles V de* 1379, Ms., Bibl. imp., n° 8356. — *L'inventaire de Charles VI de* 1399, Bibl. imp., n° 2068. — *L'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, Arch. de l'Emp., LL, 1327. — *Le XIXe compte Guillaume Brunel, trésorier et argentier, du* 1er *janvier au* 30 *juin* 1388, Arch. de l'Emp., KK, 19. — *Les comptes de Pierre Briçonnet, argentier du Roy, de* 1487 à 1492, Arch. de l'Emp., KK, 70, 71 et 72.

[1] *Res recepte de loco Beati Francisci de Asisio...*, Archives diplomatiques de Florence.

dans un certain nombre de pièces. Un peu plus tard, à Florence, en 1367, Cambio, brodeur, faisait pour la corporation des marchands une broderie reproduisant l'histoire de saint Jean sur une étoffe de soie et d'or[1]. Vingt ans après, la même corporation faisait faire par le brodeur Salvestro un parement historié pour l'autel de Saint-Jean[2]. Dans l'Inventaire de Santa-Reparata (aujourd'hui Santa-Maria-del-Fiore), cathédrale de Florence, daté de 1418[3], on trouve un très-grand nombre d'ornements sacerdotaux de soie; mais l'ornementation en broderie a pour motif le plus ordinaire les armoiries des grandes familles de Florence, dont les membres étaient donateurs de ces ornements.

Les livres de la corporation des marchands constatent qu'au quinzième siècle le goût pour la broderie était encore plus vif qu'au quatorzième. Un article du grand livre de l'année 1466 nous apprend un fait assez singulier, c'est que la corporation voulant faire faire des ornements nouveaux pour l'église Saint-Jean, elle ne se contenta pas de s'adresser aux brodeurs de Florence, mais qu'elle leur adjoignit des artistes étrangers qui s'y étaient sans doute établis. Voici leurs noms : Coppino de Melina, en Flandre; Piero, fils de Piero, de Venise; et Giovanni, fils de Pelajo, de Brignana[4]. Le même fait se reproduisait, en 1470, pour la broderie d'ornements destinés encore à l'église Saint-Jean; parmi les

(1) *Libro uscita di San-Giovanni nel arte de' mercatanti, anno* 1367; Spoglio Strozzi.

(2) *Ibidem, anno* 1387; Spoglio Strozzi.

(3) *Inventario di S. Reparata di Firenze... l'anno* 1418; Spoglio Strozzi. Bibliot. Magliabecchiana de Florence, cod. 305, cl. XXXVII, p. 19.

(4) *Libro grande dell' arte de' mercatanti, anno* 1466; Spoglio Strozzi.

brodeurs étrangers à Florence on voit figurer alors Nicolas, fils de Jacques, de France, et Pagolo de Vérone [1]. Vasari nous apprend que ces broderies furent exécutées sur les dessins d'Antonio del Pollaiuolo. « Les sujets tirés » de la vie de saint Jean, dit l'auteur de la Vie des artistes italiens, furent brodés, avec un art magistral, par » Paolo de Vérone (le livre des marchands porte Pagolo), éminent artiste en broderie, le plus habile en ce » genre de travail. Il rendit les figures avec l'aiguille » aussi bien qu'Antonio aurait pu le faire avec le pinceau... Cet ouvrage demanda vingt-six années de travail [2]. » Vasari n'a nommé que Paolo, mais on voit par les livres de la communauté des marchands que plusieurs artistes avaient été employés à ces broderies, et parmi eux le brodeur français Nicolas. Ces ornements ont été usés par le temps, mais les tableaux de broderies, placés sous verre, sont conservés dans la sacristie de Saint-Jean. Ils méritent les éloges que Vasari leur a donnés.

L'inventaire du trésor de la cathédrale de Sienne, daté de 1467, qui est rédigé avec beaucoup de soin [3], montre bien aussi que la broderie était fort recherchée à cette époque; il y a peu d'ornements qui n'en soient enrichis. Les sujets sont souvent empruntés à des scènes assez compliquées, comme la Passion de Notre-Seigneur. Toutes les broderies sont établies sur de belles étoffes brochées.

(1) *Libro grande dell' arte de' merc.*, seg. L. 1470; Spoglio Strozzi.

(2) Vasari, *Vita di Antonio e Piero Pollaiuoli*; édit. Lemonnier, t. V, p. 101, et note, page 102.

(3) *Inventario del Duomo et dell' opera di Sancta Maria di Siena, a di d'aprile MCCCCLXVII*; Arch. du Dôme de Sienne.

Au seizième siècle, l'art de la broderie profita certainement de l'amélioration qui se fit sentir dans tous les arts qui se rattachent au dessin ; mais, sous le rapport de l'exécution technique, elle ne put aller plus loin que dans le siècle précédent. Vasari, en effet, en parlant des broderies de Paolo de Vérone, ajoute à ce que nous avons déjà cité : « Le travail de ce brodeur était exécuté au » point serré, qui, outre la solidité qu'il présente, a » l'avantage de produire exactement l'effet d'une pein» ture. Cette bonne manière de broder est presque aban» donnée. On a adopté aujourd'hui un point plus large, » qui est moins durable et moins agréable à l'œil. »

Le goût de la broderie resta dominant en France comme en Italie au seizième siècle. Les comptes des argentiers des rois de France renferment des dépenses assez considérables en broderies. Nous n'en citerons qu'un seul, qui, bien que de trente-six folios, ne comprend que les dépenses faites en 1521 pour « le pare» ment de la garniture d'une chambre faite à fons de » veloux vert pour lamesnaigement de Madame mère » du Roy » (Louise de Savoie, mère de François Ier) [1]. On y avait employé deux cent huit aunes de velours vert et une grande quantité de toile d'or et de toile d'argent. On y voyait « quatre-vingt-douze histoires et bergeryes » prinses sur les bucolicques de Virgille. » Matthieu Luazar, peintre, en avait fourni les cartons ; Barthélemy Guyeti, peintre, avait donné les dessins « des entor» tailleures et feuillages ». Cyprian Fulchin et Étienne Brouard avaient exécuté les broderies.

Nous ne pouvons nous dispenser de citer encore un

[1] Archives de l'Empire, KK, 90.

ameublement fait par ordre de François Ier et appelé meuble du sacre, parce qu'il ne servait qu'aux sacres des rois de France. Il avait été donné par le roi à l'abbaye de Saint-Denis, qui le conserva jusqu'à la Révolution. Cet ameublement, « tout de broderie fond or, à » grains d'or, avec cartouches et tableaux en camayeux, » rehaussés d'or et représentant divers traits de l'histoire » de Moïse, » consistait en la garniture d'un lit, quatre fauteuils, dix-huit pliants, un tapis de table, un écran et un dais. On y voyait quarante sujets renfermés dans des cartouches portés par plusieurs figures. Ils avaient été exécutés d'après les dessins de Raphaël, à qui François Ier les avait demandés (1). Ce riche ameublement n'existe plus; il a été découpé et dispersé pendant la Révolution. Le Musée de Cluny conserve l'un des médaillons représentant l'Adoration du veau d'or (2).

Les musées dans toute l'Europe ont commencé à recueillir, depuis quelques années, des pièces de broderie. On en trouve de fort belles du quinzième et du seizième siècle. Nous venons d'en citer une du Musée de Cluny, qui en possède beaucoup d'autres. Nous ne pouvons nous dispenser de signaler encore les ornements sacerdotaux que conserve le trésor impérial de Vienne. Ils servaient, croit-on, aux messes solennelles célébrées à l'occasion de l'institution de l'ordre de la Toison d'or par Philippe le Bon. M. Vaagen pense que les cartons des broderies qui les décorent ont été fournis par Roger van der

(1) *Richesses tirées du trésor de l'abbaye de Saint-Denis...*; Paris, 1775. — M. DE LABORDE, *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 993.

(2) N° 1705 du catalogue de 1861.

Weyden l'aîné [1]. A part l'art avancé que ces broderies attestent, on ne saurait trop admirer le talent qui a présidé à la mise en œuvre de l'or et de la soie. Nous indiquerons encore un parement d'autel appartenant à la cathédrale de Milan, ouvrage très-remarquable de Pellegrini, brodeur qui florissait au milieu du seizième siècle.

§ III.

DE L'ORNEMENTATION BROCHÉE DES ÉTOFFES EN OCCIDENT.

On a vu que, dès le quatrième siècle, les Grecs du Bas-Empire s'étaient montrés fort habiles dans le tissage des étoffes enrichies de dessins et de figures, et que sous Justinien cet art avait pris un grand développement, après que ce prince eut introduit dans ses États la production de la soie [2]. Les empereurs tinrent à conserver le monopole de la fabrication des plus belles œuvres de l'industrie, et l'exportation des étoffes brochées fut prohibée, de même que celle des émaux [3]. Aussi, pendant bien des années, les riches étoffes brochées byzantines ne parvinrent en Europe que comme présent diplomatique, par suite d'une permission de l'empereur, ou par une contrebande assez active dont les Vénitiens étaient en possession. Il est à croire que des fabriques d'étoffes de soie s'étaient établies en Sicile, soit avant l'invasion des Aglabites (827), lorsque cette île était encore une des provinces de l'empire d'Orient, soit à l'époque où,

(1) *Manuel de l'histoire de la peinture; école flamande et allemande*; traduction de MM. Hymans et Petit, t. I, p. 172.

(2) Voyez plus haut, p. 329 et suiv.

(3) Voyez t. III, p. 555.

sous Basile le Macédonien (†886), les Grecs rentrèrent en possession d'un assez grand nombre des villes de la Sicile. Les Arabes ne négligèrent pas cette industrie, et s'y adonnèrent, à ce qu'il paraîtrait, avec quelque succès. Toujours est-il qu'il résulte des recherches de M. Amari, l'historien des musulmans de la Sicile, qu'une princesse du nom d'Abda, fille du calife fatimite Moezz, morte en Égypte à la fin du dixième siècle ou au commencement du onzième, possédait dans son trésor une grande quantité d'étoffes de soie siciliennes [1]. Plus tard, Roger II, roi de Sicile, ayant envahi la Grèce et s'étant emparé de Corfou, de Thèbes et de Corinthe (1147), enleva de ces villes non-seulement toutes les richesses qui s'y trouvaient, mais encore les hommes les plus distingués, les plus belles femmes et les plus habiles ouvriers en soie. A la paix, les prisonniers furent renvoyés dans leur patrie, à l'exception des ouvriers qui savaient tisser la soie, dit Nicétas, et des belles et nobles femmes habiles en ce genre de travail. « Aussi, ajoute l'historien, voit-on » aujourd'hui en Sicile des Thébains et des Corinthiens » employés au tissage des étoffes précieuses enrichies » d'or [2]. » Nicétas (†1216) écrivait dans les premières années du treizième siècle; il est donc certain qu'à cette époque les fabriques de soie étaient en pleine activité en Sicile et faisaient concurrence aux fabriques byzantines. Le fait est confirmé par Hugo Falcanda, qui a écrit à la fin du douzième siècle une histoire de la Sicile. Il y parle des étoffes de soie enrichies de dessins et d'ornements

(1) Michele Amari, *Storia dei musulmani di Sicilia;* Firenze, 1858, t. II, p. 448.

(2) Nicetæ Choniatæ *Historia;* Bonnæ, 1835, lib. III, § IV, p. 149.

qu'on y fabriquait [1]. M. de Linas a donné la reproduction de l'étoffe d'une chasuble conservée dans l'église de Saint-Rambert-sur-Loire, qu'il attribue, non sans bonnes raisons, à l'industrie sicilienne [2].

De la Sicile, l'art de tisser les étoffes de soie brochées passa en Italie. C'est à Lucques que se seraient établis d'abord les ouvriers en soie; et il paraît certain que, dès 1242, ils étaient réunis en corps de métier [3]. Mais s'il fallait en croire un auteur italien, Nicolas Tegrimo, ce n'aurait été qu'après la prise et le pillage de cette ville, en 1314, par Uguiccione Fageolano, qu'ils se seraient dispersés dans toute l'Italie et auraient fondé des établissements à Venise, à Florence, à Milan et à Bologne [4]. L'Inventaire du trésor du Saint-Siége, de 1295, dément le récit de Tegrimo, du moins quant à Venise, car si l'on trouve dans ce document des étoffes de Lucques, « panni « Lucani [5] », on y rencontre aussi la mention d'étoffes vénitiennes brochées : « Unum dorsale de panno de Ve» netiis ad leones cum rotis; — unum coxinum de panno » de Venetiis cum rotis rubeis et leonibus [6]. » Nous avons dit plus haut que le qualificatif laboratus, travaillé, qui souvent précède, dans l'Inventaire du Saint-Siége, la description de l'ornementation d'une étoffe, indiquait un travail exécuté sur une étoffe préexistante, un travail

(1) MURATORI, *Antiq. Italicæ medii ævi*, t. II, p. 405, E.

(2) *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, p. 33.

(3) G. SERCAMBI, *Storia di Lucca*, citation de M. DE LINAS, *Anc. vêtem. sacerd.*, p. 66.

(4) *Vita Castrucci, Luc. ducis*, ap. MURATORI, *Rerum italic. script.*, t. XI, col. 1321.

(5) *Invent. de omn. rebus inv. in thes. Sedis Apost. factum... sub anno* 1295; Ms., Bibl. imp., n° 5180, f° 126.

(6) *Ibidem*, f°s 90 et 118.

de broderie[1]. Or, on remarquera que dans les deux citations ci-dessus le mot laboratus n'accompagne pas la description de l'ornementation des étoffes, et nous croyons trouver dans la différence des expressions employées par le rédacteur de l'inventaire une différence dans la qualité de ces étoffes. Ainsi dans la phrase : « Tunicam de diaspro albo laborato ad aves, » nous avons vu un travail de broderie exécutée sur l'étoffe, et dans la phrase : « Dorsale de panno de Venetiis ad leones, » nous croyons trouver une étoffe dont l'ornementation avait été obtenue par le tissage. Il n'y a pas là de travail indiqué en dehors de l'étoffe, c'est l'étoffe même qui reproduit des lions. Ainsi Venise, antérieurement à 1295 et avant la dispersion des ouvriers en soie de Lucques (1314), possédait des fabriques d'étoffes de soie brochée. De la Sicile, le travail de ce genre de tissu avait été introduit aussi en Espagne. Il y a, en effet, dans l'Inventaire du Saint-Siége un article spécial pour les étoffes espagnoles, et l'on en rencontre plusieurs dont l'ornementation est signalée sans indication d'un travail fait à part sur l'étoffe, comme dans celle-ci : « Duos pannos » hispanicos ad bestias, per longum rubeum et album, in » quibus sunt leones et castella ad aurum[2]. » Ces lions et ces châteaux étaient les emblèmes des royaumes de Léon et de Castille. Néanmoins les étoffes brochées, si l'on en excepte celles qui viennent de l'empire d'Orient, de Romanie, sont encore assez rares dans l'Inventaire du Saint-Siége. L'Inventaire du trésor de Saint-François

(1) Voyez plus haut, p. 351.

(2) *Invent. de omn. reb. inv. in thes. Sedis Apost...*, f° 125. « Deux morceaux d'étoffes espagnoles aux bêtes, sur bandes longitudinales rouges et blanches, où sont des lions et des châteaux. »

L'Inventaire de 1330 renferme, comme nous l'avons dit, un très-grand nombre d'ornements sacerdotaux de soie, ce qui constate l'activité des différentes fabriques italiennes; mais l'ornementation des tissus est indiquée comme étant donnée par la broderie, et nous n'en trouvons que fort peu qui soient brochées, comme celle-ci : « Unum palium » ad altare ad giglos (de giglio, lis) et vites de auro [1]. »

Au quinzième siècle, les fabriques de riches étoffes brochées se multiplièrent en Italie et surtout à Florence. Les dessins de ces étoffes n'étaient autres que des ramages, des écussons et quelques animaux copiés sur les étoffes byzantines et arabes. Lorsqu'on voulait avoir, sur un tissu broché ou non, des figures ou des sujets, on avait recours à la broderie. L'Inventaire fort bien rédigé du Dôme de Sienne de 1467, que nous avons déjà cité bien des fois, nous en apporte la preuve. On y trouve en effet un grand nombre d'ornements en étoffes brochées qui reproduisent des ramages et des animaux; mais généralement, lorsqu'on y voit des figures humaines ou des sujets, ils sont brodés sur l'étoffe façonnée, comme sur celle-ci : « Une paire d'ornements sacerdotaux de » velours cramoisi haut et bas, broché d'or, c'est-à-dire » à champ d'or et à ornements vermeils, avec des bustes » d'or et beaucoup de figures de saints brodés en or ; — » une paire d'ornements sacerdotaux de velours cra- » moisi figuré, avec ornementation brodée de la Passion » de Notre-Seigneur [2]. »

(1) « Un parement d'autel aux lis et feuillages d'or. » *Res recepte de loco Beati Francisci de Asisio;* Arch. dipl. de Florence.

(2) « Uno pajo di paramenti di velluto cremisi alto et basso, brochato » d'oro, cioè chanpo d'oro et le ficure vermiglie, con bruste d'oro con » piu ficure di piu sancti, rachamate d'oro...; — Uno pajo di paramenti

La France fut longtemps tributaire de l'Orient et de l'Italie pour les étoffes de soie. Les Comptes de l'argenterie des rois de France comprennent des dépenses trop considérables en draps de Turquie, de Damas, de Lucques et de Venise, pour qu'on puisse admettre qu'il ait existé en France au treizième siècle des fabriques d'étoffe de soie et surtout de soie brochée. Il est vrai que dans les *Registres des Métiers* d'Étienne Boiliaue on trouve un titre concernant « l'ordenance du mestier des ouvriers de draps de soye de Paris et de veluyaus », et encore des titres pour les « fillaresses » de soie à grands et petits fuseaux; mais il est à croire que ces ouvrières ne s'occupaient que de filer la soie pour la broderie, et quant aux ouvriers en draps de soie, comme le titre qui les concerne n'est pas écrit de la même main que les autres dans le manuscrit de la Sorbonne, le plus ancien de ceux qui nous restent, on doit supposer que ce statut y a été ajouté postérieurement et ne date que du commencement du quatorzième siècle. C'est sans doute à ces ouvriers que l'on dut les « trois draps « d'or de Paris, ouvrez pour faire une chappe à la Royne, « qu'elle ot à l'entrée de Rains », qu'on voit figurer dans les comptes de Geoffroi de Fleury, argentier de Philippe le Long, pour les six derniers mois de 1316 [1]. Il est très-probable au surplus que cette fabrication d'étoffes

« di velluto cremisi figurato, con fregi rachamati della Passione di Nostro « Singniore... » *Invent. del Duomo e dell' opera di S. Maria di Siena.* L'expression de figuré ou façonné est encore employée aujourd'hui dans l'industrie des tissus pour désigner ceux dans lesquels un dessin quelconque est reproduit par la levée des fils de la chaîne en nombre et à des moments déterminés. MM. Lorentz et Jullien, *Nouveau manuel du tisserand;* Paris, 1844, p. 2.

[1] M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie,* p. 57.

Paris, qui ne comprenait sans doute
tissus unis, n'aura pu soutenir la concurrence
ınufactures orientales et italiennes, et sera tombée;
s 1470 Louis XI fit venir en France divers arti-
l'Italie et de Grèce, habiles à travailler la soie. Il
ıit établis à Tours, et par une ordonnance de 1480
accorda exemption des impôts et des priviléges
:ent confirmés par Charles VIII, en 1497. Cepen-
on prétend que, dès 1450, Lyon possédait des
ıques de soieries, mais ce ne fut réellement qu'aux
:ouragements donnés par Henri IV qu'elles durent
prospérité. Malgré tout, en 1788, sur plus de qua-
rze mille métiers, Lyon n'en comptait encore que
ıx cent quarante pour les étoffes façonnées [1]. Aujourd'hui cette ville n'a pas de rivale dans le monde entier, et produit les plus belles étoffes de soie façonnées qui aient jamais été faites.

§ IV.

DES TAPISSERIES.

Il règne beaucoup d'incertitude sur l'époque à laquelle on a commencé à faire des tapisseries au métier en Occident. Suivant le Père Labbe [2], Angélelme, évêque d'Auxerre à l'époque de Charlemagne, aurait fait faire un grand nombre de tapis pour son église; mais le texte du vieux chroniqueur qui nous a fait connaître la vie du saint évêque ne nous paraît pas se prêter à cette interprétation; il dit seulement que Angélelme avait donné ou fourni à son église un grand nombre de tapis,

(1) MM. Lorentz et Jullien, *Nouveau manuel du tisserand*, p. 182.
(2) *Histoire de l'Église d'Auxerre*, chap. xxxv.

pour en couvrir et orner les siéges [1]. Il résulte d'un texte plus précis que, vers 985, les moines de l'abbaye de Saint-Florent de Saumur savaient tisser des tapis de laine ornés de fleurs et de figures d'animaux [2]. Une autre fabrique est signalée à Poitiers, en 1025, par une lettre de Guillaume, duc d'Aquitaine, à Léon, évêque de Verceil [3]. Ces fabriques ne paraissent pas avoir acquis un grand développement, et l'on n'a du reste aucune notion sur le mode de fabrication qui y était employé. Vers la fin du douzième siècle, les tapissiers de la Flandre commencèrent à se servir de métiers de basse et de haute lisse. Grâce à leurs excellents procédés de teinture et à la facilité qu'ils avaient de s'approvisionner de laines à bon marché, ils se mirent bientôt à la tête de cette industrie, et ne tardèrent pas à produire des tapisseries historiées.

Ces nouvelles tapisseries firent dès lors une grande concurrence aux tapisseries sarrasinoises, qui n'étaient originairement que des broderies. Les ouvriers en ce genre de travail durent s'efforcer de modifier leur industrie, afin de soutenir la concurrence. Il résulte, en effet, des *Registres des métiers* d'Étienne Boiliaue, de 1258 à 1268, que les tapissiers de tapis sarrasinois avaient eu à soutenir l'opposition des tisserands [4], ce qui doit faire

[1] « Tapetia etiam optima ad sedilia basilicæ exornanda plurima contulit. » *Hist. episc. Autissiod.*, ap. LABBE, *Novæ Bibl. mss. librorum tomus primus;* Parisiis, 1657, p. 432.

[2] *Hist. monast. Florent. Salmur.*, cap. XXIV, ap. MARTENNE et DURAND, *Vet. script. ampl. collectio,* t. V, col. 1106.

[3] GUILL. AQUIT. DUCIS *Epist. ad Leonem episc. Vercellens.*, ap. *Rer Gall. et Franc. script.*, t. X, p. 484.

[4] *Règlements sur les arts et métiers de Paris publiés par* DEPPING Paris, 1837, p. 128

supposer qu'ils s'étaient mis à tisser au métier leurs tapis. Ce fait ressort bien plus clairement d'une ordonnance du prévôt des marchands de 1277, par laquelle « nus » des tapiciers de tapiz sarrasinois ne puet ne ne doit » estre tesseranz se il bien et loyalement n'en a fait le » service; et que nus tesseranz ne puisse (ouvrer) en » tapiz sarrasinois, se il n'en a aussinc fet le service [1]. » Il y avait donc dès cette époque des tapissiers sarrasinois qui s'étaient mis à produire des tapis sur le métier. Il y a mieux, l'ordonnance de 1277 constate qu'ils ouvraient en laine. On doit donc voir dans la transformation de l'industrie des tapissiers sarrasinois, vers le milieu du treizième siècle, l'origine de la production des tapisseries historiées en France. On sait au surplus, par les ordonnances d'Étienne Boiliaue, que les produits de ces industriels étaient des objets de prix, destinés aux églises, au roi et à la noblesse.

Les tapissiers sarrasinois ne travaillaient sans doute que sur des métiers à basse lisse, car en 1302 ils voulurent s'opposer au travail d'une autre classe de tapissiers, que l'on appelait « ouvriers en la haute lice », établis depuis peu, jusqu'à ce qu'ils fussent « jurez et » serementez. » Une ordonnance du prévôt, de 1302, incorpora ces ouvriers dans la maîtrise des tapissiers sarrasinois [2]. Nous n'avons pas à nous occuper des tapis nostrez, dont on voit figurer les ouvriers dans les règlements des métiers de Paris au treizième siècle, parce que ces tapis n'étaient, à ce qu'il paraît, que de

[1] *Règlements sur les arts et métiers de Paris, publiés par* DEPPING; Paris, 1827, p. 128.
[2] *Ibidem*, p. 416.

gros tissus de laine de couleur servant de couverture et à d'autres usages.

On trouve dans les comptes et les inventaires faits en France au quatorzième siècle, beaucoup de tapisseries historiées; la provenance en est rarement indiquée, mais il ne peut être douteux que les tapissiers sarrasinois et de haute lisse, constitués en corporation en 1302, n'en aient fourni un assez grand nombre jusque vers 1390. Une quittance du 20 décembre 1348 [1] constate l'acquisition faite par le duc de Normandie (Jean, fils de Philippe de Valois et roi en 1350), de Amaury de Goire, tapissier, d'un « drap de lainne, ouquel estoit compris » le Viez et Nouvel Testament. » Le nom de de Goire ne paraît pas se rattacher à la Flandre, et l'on peut croire que ce tapissier était de Paris. L'Inventaire de Charles V renferme un très-grand nombre de « tappiz à ymages [2] ». La provenance de Flandre est bien rarement indiquée; ne doit-on pas supposer que les autres venaient de Paris? Il faut dire que celle de ces tapisseries qui paraît présenter la plus grande dimension venait d'Arras; elle avait été achetée pour le château de Beauté, et est ainsi décrite : « Ung grant drap, de l'euvre d'Arras, ystorié » des faiz et batailles de Judas Macabeus et d'Anthiogus, » et contient de l'un des pignons de la gallerie de Beaulté » jusques après le pignon de l'autre bout d'icelle, et est » du haut (de la hauteur) de ladicte gallerie. »

Les malheurs qui accablèrent la France sous Charles VI durent porter un coup funeste aux fabricants de tapis-

(1) Cabinet des chartes de la Bibl. imp., carton G, série des titres O, X. Citation de M. Jubinal, *Recherches sur les tapisseries à personnages*.
(2) Ms., Bibl. imp., n° 8356.

» confesse avoir eu et receu de Denis Mariette, argentier » de Ms. le duc d'Orléans, la somme de cinq cens fr., » sur certaine tapisserie de fine laine d'Arras sur champ » vermeil, que Mds. m'a ordonné faire faire pour » lui... [1]. » Ainsi, les tapissiers de Paris se font les commissionnaires des fabricants de la Flandre. Les archives de la maison du duc d'Orléans, dépouillées avec tant de soin par M. de Laborde, fournissent cependant encore à la date de 1402 la mention d'un ouvrier tapissier à Paris; mais qu'avait fait le pauvre diable? il avait « rap» pareillé (réparé) deux draps de laine de tappisserie, » lesquelz estoient despeciez en plusieurs lieux, et yceulx » rubannez de nouvel [2]. » Ainsi on trouvait bien encore à Paris, au commencement du quinzième siècle, quelques vieux ouvriers tapissiers pour faire des raccommodages, mais les achats et les commandes se faisaient à Arras et dans les autres villes de Flandre. C'est que tandis que la France, dévastée et ruinée par la guerre civile et la guerre étrangère, voyait ses fabriques se fermer, la Flandre, sous la riche et puissante maison de Bourgogne, jouissait d'une grande prospérité. Non-seulement Philippe le Hardi (1384 † 1404) encourageait les fabricants d'Arras, soit en leur achetant de fort belles tapisseries historiées, soit en leur donnant des subventions, ainsi que le constatent les comptes des receveurs de ses finances, qui sont conservés dans les archives de Lille [3]; mais dès 1383 ce prince engageait à son

(1) M. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. III, nos 5675 et 5928, et encore t. I, no 88a.

(2) *Ibidem*, no 5944.

(3) *Ibidem*, nos 13, 23, 24, 26, 27, 39, 40, 41.

service d'habiles ouvriers en tapisserie, qui travaillaient pour son compte et à ses gages [1]. Les tapisseries de ce prince étaient en si grand nombre, qu'il y avait un de ses officiers spécialement préposé à leur conservation : il prenait le titre de garde de la tapisserie [2]. Les comptes des officiers des finances de Philippe le Bon (1419 † 1467) constatent que ce prince avait hérité du goût de son aïeul pour les belles tapisseries, et que, durant son long règne, il fit de nombreuses commandes aux fabricants de tapisseries de la Flandre [3]. L'Inventaire du trésor de ce prince, dressé à Dijon, le 12 juillet 1420, tout au commencement de son règne, constate qu'il possédait déjà, dans son palais de cette ville, cinq chambres [4] de tapisserie, comprenant chacune plusieurs pièces et plus de soixante-dix tapis historiés de haute lisse, pour orner les salles et la chapelle [5]. Ces tapisseries reproduisaient des sujets souvent très-compliqués, et un grand nombre de personnages. La plupart étaient rehaussées de fils d'or; quelques-unes offraient des portraits comme celles-ci : « Neuf grans tapiz et deux » mendres de haulte lice, ouvrez à or, de volerie, de » plouviers et perdriz, esquelz sont les personnages de » feux Ms. le duc Jehan et madame la duchesse sa femme, » tant à pié comme à cheval [6]. »

Le quinzième siècle fut l'époque qui produisit le plus

(1) M. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, nos 8 et 55.

(2) *Ibidem*, no 27.

(3) Archives de Lille publiées par M. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, nos 876, 877, 1401, 1412, 1425, 1605, 1871 et passim.

(4) Voyez page 353 l'explication de ce mot.

(5) M. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 267.

(6) *Ibidem*, t. II, no 4295.

de tapisseries historiées. Arras, Valenciennes, Tournay, Audenarde et Bruxelles devinrent les centres de cette fabrication. Mais Arras, dès le milieu du quatorzième siècle, avait acquis une telle réputation, qu'elle avait donné son nom à toutes les tapisseries de haute lisse, qu'on nomme encore aujourd'hui en Angleterre Arras et en Italie Arazzi. A ces manufactures, il faut ajouter celle que Philippe le Bon avait fondée à Bruges. Elle devint la plus importante de toute la Flandre. On croit que c'est de là qu'est sortie la belle tapisserie du château des Aygalades, dont Millin a publié la gravure dans le troisième volume de son *Voyage dans le midi de la France*. Elle représente allégoriquement, sous les figures d'Esther et d'Assuérus, le mariage de Charles VIII et d'Anne de Bretagne. On en attribue les cartons à l'un des grands artistes sortis de l'école de Jean Van Eyck[1].

Au seizième siècle, les fabriques de Flandre continuèrent à jouir d'une grande vogue, et c'est là que s'approvisionnaient tous les princes de l'Europe. L'Italie, qui produisait de si belles broderies, ne possédait pas de métiers de haute lisse au quinzième siècle, ni même au seizième. La communauté des marchands de Florence voulant, en 1404, enrichir de tapis l'église Saint-Jean, en faisait la commande en Occident, dit ce document[2]; ce qui ne peut s'entendre que de la Flandre. Léon X voulant compléter la décoration de la chapelle Sixtine par onze tapisseries, en commanda en 1512 les

(1) M. Jubinal, *Rech. sur les tapisseries à personnages*, p. 74.

(2) « Tappeti si fanno fare in ponente con l'arme dell' arte dei mer- « catanti per la chiesa di S. Giovanni. » *Spoglio ms. del Gori dai libri de' mercatanti*; Bibl. Marucelliana de Florence, cod. A, 199, fo 220.

cartons à Raphaël[1]. Dès qu'ils furent terminés, le Pape les fit envoyer à Arras, où l'on exécuta les tapisseries sous la direction de Van Orley. Elles sont encore exposées aujourd'hui dans le palais du Vatican à l'admiration des amis des arts. En 1518, François Ier voulant faire un cadeau au Pape, demanda à Raphaël douze compositions tirées de la vie du Christ. Sur ces cartons, le roi fit exécuter à Arras douze tapisseries qui furent exposées quelques années après dans la basilique de Saint-Pierre. De 1518 à 1539, les comptes des trésoriers de France constatent le payement de fortes sommes pour acquisitions faites par le roi de tapisseries en Flandre[2]. En 1533, il avait commandé à Jules Romain des dessins ayant pour sujet des faits de la vie de Scipion. Ces dessins servirent de modèle à des tapisseries qui eurent de leur temps une grande célébrité. Ces faits constatent péremptoirement qu'aucune fabrique de tapisserie de haute lisse en laine n'existait à Paris ni même en France dans le premier tiers du seizième siècle. Cependant la faveur accordée aux tapisseries avait engagé quelques industriels à tenter des travaux de ce genre, mais les nouvelles tapisseries, exécutées en soie, ne devaient pas avoir une grande dimension. On trouve dans le premier compte de maître Haligre, trésorier des menus plaisirs du roi, à la date de 1529, un article qui fait connaître ces tapisseries : « A Nicollas et Pasquier de

(1) Sept de ces cartons, qu'on peut placer au nombre des chefs-d'œuvre de Raphaël, sont conservés en Angleterre dans le château de Hampton-Court.

(2) M. de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France*, p. 977 et suiv., a donné des extraits de ces comptes en ce qui touche les tapisseries.

» Mortaigne, la somme de 410 livres tournois pour con-
» vertir à achapter des soyes et estoffes et autres choses
» nécessaires pour besongner à une tappisserie de soye
» que ledit seigneur leur a ordonnée faire, pour son
» service, suyvans les patrons que leur a faict bailler à
» ceste fin. En laquelle tappisserie seront figurées une
» Léda avec certaines mises et satirres et autres deppen-
» dances [1] » ...

Soit que François Ier ait voulu se soustraire au tribut qu'il payait à la Flandre par les acquisitions qu'il y faisait faire, soit qu'il ait désiré porter la fabrication à un plus haut degré de perfection et la diriger dans une voie purement italienne, il se décida, en 1539, à créer à Fontainebleau, à grands frais, une manufacture de tapisseries de haute lisse. Il y réunit des tapissiers de la Flandre et les plus habiles de ceux qui recommençaient à travailler à Paris, et les plaça sous la direction de Philibert Babou, sieur de la Bourdaizière, et de Sébastien Serlio, peintre. Le roi demanda des cartons à plusieurs des peintres qui travaillaient à l'ornementation du château de Fontainebleau; Claude Badouyn fut celui de tous le plus habituellement chargé de ces sortes de travaux. Henri II ne laissa pas dépérir la manufacture de Fontainebleau; il en confia la direction à Philibert de Lorme [2]. En consultant les comptes des bâtiments, on peut juger des sacrifices considérables que firent les deux rois pour

[1] *Compte premier de maistre Claude Haligre.... des receptes et dépenses par lui faites à cause des menuz plaisirs durant* 13 *mois, du* 1er *jour de décembre* 1528 *et finissant le dernier jour de décembre en suivant* 1529....; Arch. de l'Emp., Ms., KK, 100, f° 70.

[2] M. Lacordaire, *Notice hist. sur les manuf. des Gobelins et de la Savonnerie*; Paris, 1853, p. 21.

entretenir en France la fabrication des tapisseries de haute lisse [1]. Voulant en multiplier les produits, Henri II créa à Paris, dans l'hospice de la Trinité, une nouvelle fabrique, qui, par suite de la concession de certains priviléges, parvint bientôt à une grande prospérité. C'est de cette fabrique que sortit, sous la régence de Catherine de Médicis, une tapisserie de soixante-trois aunes de longueur sur quatre de hauteur, où l'on voyait l'histoire de Mausole et d'Artémise, qui était représentée sous les traits de la reine elle-même, dont les armes, les chiffres et les emblèmes étaient tissés dans la tapisserie. Cette tenture, exécutée en plusieurs pièces sur trente-neuf dessins du peintre Lerambert [2], a été reproduite dix fois dans les ateliers royaux, de 1570 à 1660. Un inventaire des meubles de la couronne de 1704 en décrit une en onze pièces, qui avait été faite sur les dessins d'Antoine Caron [3]. Il paraît que ce fut sous le règne de Charles IX que fut établie à Tours une nouvelle fabrique, qui exécuta, concurremment avec celle de Paris, une tapisserie où les faits du règne de Henri III étaient représentés en vingt-sept pièces de dix-sept aunes, comme le disent les comptes royaux [4].

Malgré les désordres que la guerre civile avait engendrés, il paraît que la fabrique de la Trinité avait continué de travailler. C'est là en effet que du Bourg, enfant de cet hospice, devenu un habile tapissier,

[1] Consulter M. de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France*, p. 990, et surtout ses *Études sur le seizième siècle*.

[2] Les trente-neuf dessins de Lerambert sont conservés dans le cabinet des estampes de la Bibliothèque imp., n° 3145, A. D.

[3] M. Lacordaire, *Not. hist. sur les manuf. de tapisseries*, p. 25.

[4] M. Alf. Darcel, *Not. hist. sur les man. de tapisseries des Gobelins et de la Savonnerie*; Paris, 1861, p. 45.

exécuta en 1594, sur les dessins de Lerambert [1], de magnifiques tapisseries pour l'église Saint-Merry. « Elles » firent si grand bruit, dit Sauval [2], que Henri IV les » ayant été voir et les ayant trouvées à son gré, résolut » de rétablir à Paris les manufactures de tapisseries, que » le désordre des règnes précédents avait abolies. »

Henri IV s'attacha en effet à leur donner un nouvel essor. Des ouvriers en or et en soie furent, par ses ordres, appelés d'Italie, et des tapissiers de haute lisse furent installés, en 1597, sous la direction de Laurent, excellent tapissier, dans la maison professe des Jésuites, au faubourg Saint-Antoine. Le peintre Dubreuil, logé dans l'établissement, fut chargé de faire les cartons. Non content de cela, le roi fit venir de Flandre des tapissiers de haute lisse qu'il plaça sous la direction de Fourcy, intendant des bâtiments, et auxquels il accorda de nombreux priviléges. Ils furent établis dans les bâtiments qui restaient encore debout du palais des Tournelles, auquel on ajouta de nouvelles constructions. Cette manufacture, après avoir occupé divers lieux dans la ville de Paris, fut transférée, en 1630, dans la maison des Gobelins. Notre historique de la peinture en matières textiles doit s'arrêter au dix-septième siècle; on trouvera dans des auteurs spéciaux l'histoire de cette manufacture, qui a su conquérir une immense illustration [3].

Aucune tapisserie du treizième siècle n'est parvenue

(1) Ces dessins sont conservés à la Bibliothèque impériale.

(2) *Histoire des antiquités de Paris,* liv. IX, p. 506 et suiv.

(3) M. A. L. Lacordaire, *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de la Savonnerie;* Paris, 1853. — M. Alf. Darcel, *Notice hist. sur les man. des Gobelins et de la Savonnerie, précédée du catalogue des tapisseries;* Paris, 1861.

jusqu'à nous, celles du quatorzième sont extrêmement rares; mais il en reste encore un certain nombre du quinzième et du seizième. La composition des sujets, de même que le dessin, dans les tapisseries du quatorzième siècle et du quinzième, offre une grande conformité avec les miniatures des manuscrits qui existent en grand nombre et dont nous avons apprécié le style. Au quatorzième siècle, il n'y a pas d'arrière-plans; un fond de couleur uniforme fait détacher les personnages, et leur donne de loin un grand effet. Au quinzième, un trait dessine les contours des figures et les plis des vêtements; les couleurs sont établies entre les traits, et un modelé très-léger est obtenu à l'aide de trois tons au plus; les fonds sont enrichis de fleurs et de rinceaux. A la fin de cette période, les arrière-plans apparaissent et la perspective s'introduit dans les tapisseries. Le dessin, au seizième siècle, offre tout ce qu'on pouvait attendre des grands artistes qui fournirent des cartons aux tapissiers; mais ces cartons ne donnaient que de simples indications quant au coloris, qui était abandonné au travail du tisserand. Celui-ci ne cherchait pas à reproduire le coloris habituel du peintre, auteur du dessin; il avait ses gammes invariables, composées d'un petit nombre de couleurs franches, fixées sur la laine et sur la soie par le teinturier. Aujourd'hui, les tapissiers cherchent le coloris vrai et s'efforcent d'imiter le tableau qu'on leur donne pour modèle.

Nous terminerons en citant quelques-unes des tapisseries qui nous ont été conservées [1] : Du quatorzième

[1] On trouvera de très-bonnes reproductions d'anciennes tapisseries dans le grand ouvrage de M. Jubinal, *Anciennes tapisseries historiées*.

siècle, trois des pièces de la tapisserie de l'Apocalypse conservées dans la cathédrale d'Angers ; elles avaient été faites pour Louis Ier d'Anjou († 1384) et Marie de Bretagne († 1404), et furent léguées à l'église, avec celles dont nous allons parler, par René d'Anjou ;

Du quinzième siècle : 1° Quatre pièces de cette tapisserie appartenant aussi à la cathédrale d'Angers : elles furent faites pour Yolande d'Aragon, femme de Louis II d'Anjou et mère de René ; 2° une tapisserie du Musée de Cluny (n° 1688 du cat.), reproduisant saint Pierre sortant de prison : elle fut exécutée pour Guillaume, évêque de Beauvais de 1444 à 1462 ; 3° à l'hôpital d'Auxerre, une tenture de la légende de saint Germain, qu'on regarde comme un don de Jean Baillet, évêque de cette ville de 1477 à 1513 ; 4° à Nancy, une tapisserie de la tente de Charles le Téméraire ; 5° la belle tapisserie du château de Bayard, que M. Jubinal a donnée à la Bibliothèque impériale, où elle est exposée ; 6° à l'hôtel de ville de Ratisbonne, une tapisserie représentant le Combat des Vices et des Vertus ; 7° au Musée de Cluny, une suite de dix belles tapisseries de Flandre, de l'époque de Louis XII (n° 1692 à 1701 du cat.), ayant pour sujets l'histoire de David et de Bethsabée, et une belle tapisserie de Bruges, représentant l'Arithmétique ;

Du seizième siècle : 1° Au Musée de Cluny, trois tapisseries de Flandre, représentant l'une la bataille de Saint-Denis de 1567, et les deux autres la bataille de Jarnac de 1569 (nos 3246 à 3248 du cat.) ; 2° à la cathédrale d'Angers, la tapisserie en trois pièces, dite des Instruments de la Passion, exécutée de 1513 à 1520 ; 3° dans la même église, une tapisserie flamande, dite de la Pas-

sion, en quatre pièces : elle appartenait autrefois à l'église Saint-Maurice de Chinon; 4° au Musée historique de Dresde, un assez grand nombre de tapisseries, parmi lesquelles il y en a six qu'on peut citer comme les plus belles qu'on puisse rencontrer, tant pour la finesse du travail que pour la conservation; 5° enfin, au Musée de Cluny, un fragment (n° 3249 du cat.) des tapisseries faites par du Bourg, pour Saint-Merry, dont nous avons parlé.





DAMASQUINERIE.

§ I.

PROCÉDÉS DE LA DAMASQUINERIE.

L'art de damasquiner consiste à rendre un dessin par des filets d'or ou d'argent incrustés dans un métal moins brillant, comme l'acier ou le bronze, qui sert de fond. On rencontre aussi des damasquinures exécutées sur or avec de l'argent, ou sur argent avec de l'or.

On procédait différemment, suivant qu'il s'agissait de damasquiner l'acier ou un métal moins dur. Dans le premier cas, on couvrait d'une taille très-fine, analogue à celle des limes les plus délicates, toute la superficie de la plaque d'acier qui devait recevoir des dessins de damasquinure; puis sur ce champ intaillé l'artiste expri-

mait le dessin qu'il voulait reproduire par des fils d'or ou d'argent qu'il y fixait à l'aide d'une forte pression ou du marteau. Les dessins étant ainsi posés, la pièce entière était polie avec un brunissoir ou un instrument du même genre, qui, en fixant plus solidement l'or ou l'argent, écrasait les tailles du champ et lui rendait son poli primitif. Le travail de damasquinure équivalait, dans cette première manière, à une broderie plate.

La damasquinure était encore exécutée d'une autre façon : les traits du dessin étaient gravés en creux sur l'acier, et le fond du trait, obtenu par le burin, était seul intaillé en forme de lime ; les fils d'or ou d'argent étaient fixés dans l'intaille par la pression et pouvaient, suivant la volonté de l'artiste, être abaissés au niveau de l'acier ou sortir légèrement en relief. Ce procédé de damasquinure par incrustation appartenait particulièrement aux ouvriers de la Perse. Les Italiens désignaient ce procédé sous les noms de all' azzimina ou alla gemina.

S'il s'agissait de damasquiner des métaux d'une dureté moindre que le fer, comme le bronze, par exemple, le métal du fond était légèrement champlevé dans la forme extérieure de la figure que l'artiste voulait rendre; une mince feuille d'or ou d'argent était appliquée sur cette partie champlevée et y était fixée par le rabat du métal du fond sur son contour. Sur la feuille d'or ou d'argent ainsi incrustée au niveau du nu du bronze, l'artiste pouvait ensuite exécuter les détails intérieurs du dessin des figures, soit avec des ciselets ou des burins, soit en estampant la pièce avec des poinçons gravés.

Ce procédé par placage se rencontre ordinairement dans les ouvrages de Damas et devrait recevoir spécia-

lement le nom de alla damasquina, employé par les Italiens. Le nom de damasquinure a prévalu en France, et s'applique indistinctement aux différents travaux de la damasquinerie.

§ II.

HISTORIQUE DE LA DAMASQUINERIE.

Les anciens pratiquaient avec succès la damasquinerie. Ils en attribuaient l'invention à Glaucus de Chios. La fameuse table Isiaque, qui fut retrouvée chez un serrurier, après le sac de Rome, en 1527, était rehaussée d'une riche damasquinure, qui montre que les Égyptiens excellaient dans ce genre de travail (1).

Les damasquineurs suivirent Constantin dans la nouvelle capitale de l'empire, et ils furent appelés à enrichir de plaques d'airain réticulé d'or les parois de l'église des Saints-Apôtres que ce prince fit construire à Constantinople (2). Il y a lieu de croire que la damasquinerie ne cessa jamais d'être en pratique dans l'empire d'Orient, car nous en retrouvons la trace dans les auteurs à différentes époques. Constantin Porphyrogénète, en donnant la description de l'oratoire du Sauveur bâti par son aïeul l'empereur Basile, nous a appris que les murs à droite et à gauche étaient revêtus d'épaisses feuilles d'argent damasquiné d'or (3). Et plus tard, au onzième siècle, c'est à Constantinople que furent faites les portes de bronze

(1) La table Isiaque tirait son nom de la déesse Isis, qui s'y trouvait représentée. MONTFAUCON, t. II, 2e part., l. II, ch. I-III; — DE CAYLUS, *Recueil d'antiq.*, t. VII, pl. XII.

(2) EUSEBII PAMPHILI *De Vita imp. Constantini libri IV*, lib. IV, cap. LVIII; Parisiis, 1659, p. 555.

(3) Voyez t. II, p. 32.

damasquinées d'argent qui fermaient l'entrée principale de la basilique de Saint-Paul hors des murs de Rome[1].

L'extrême rareté des productions de la damasquinerie au moyen âge semble établir que les peuples de l'Occident ne savaient pas alors enrichir de damasquinures leurs travaux de fer ou d'airain. Théophile, qui, dans sa *Diversarum artium schedula*, a traité d'un si grand nombre des arts d'ornementation, ne parle pas des procédés de la damasquinerie dans les parties de son ouvrage qui sont parvenues jusqu'à nous; mais dans sa préface, il donne aux Arabes la prééminence dans l'art de décorer les métaux[2]. Dès le commencement du onzième siècle, en effet, les musulmans de Damas, d'Alep, de Mossoul et d'Égypte, s'étaient acquis une grande réputation en ce genre de travail. On possède des vasques, des coupes, des ustensiles de toutes sortes et des armures, avec des inscriptions arabes qui en constatent l'exécution pour des califes, pour des sultans ou pour des émirs qui existaient au douzième et au treizième siècle. Nous nous bornerons à citer la belle coupe arabe de la première moitié du treizième siècle, conservée dans le Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris, qui a été faite pour le prince Malek-el-Aschraf, souverain de la ville de Miafarkin[3], et le bassin connu sous le nom de Baptistère de saint Louis, que l'on voit au Louvre dans le Musée des Souverains[4].

(1) Voyez t. I, p. 87.

(2) Édition de M. DE L'ESCALOPIER, p. 8.

(3) N° 3192 du catalogue de M. CHABOUILLET de 1858. M. ADRIEN DE LONGPÉRIER a publié l'explication de ce curieux monument dans la *Revue arch.*, t. I, p. 538, et l'a accompagnée d'une gravure.

(4) N° 29 de la *Notice des antiquités du Musée des Souverains*, par M. HENRI BARBET DE JOUY.

Dès le douzième siècle, les Vénitiens, les Pisans, les Génois, avaient des comptoirs sur les bords de la mer Noire, dans les échelles du Levant, à Damas et à Alexandrie. Est-ce par cette voie que les arts de l'Orient pénétrèrent en Italie? Les procédés de la damasquinerie n'y auraient-ils pas été plutôt apportés par les artistes grecs, que les Turcs avaient chassés de l'empire d'Orient? On ne saurait répondre avec certitude. Toujours est-il qu'on les voit en pratique en Italie, avec ceux de beaucoup d'autres arts industriels, dès le commencement du quinzième siècle. La damasquinure est appliquée dès cette époque à une foule d'objets les plus divers. Ce sont surtout les artisans travaillant le fer qui s'emparèrent de ce genre de décoration. Ils s'en servirent principalement pour enrichir d'élégantes arabesques les armures de fer des hommes et des chevaux, les boucliers, les poignées et les fourreaux des épées [1]. Au seizième siècle, cet art était arrivé à son plus haut degré de perfection. On fit alors des coffrets, des tables, des cabinets, des toilettes en fer, dans les formes les plus élégantes, avec des ornements, des arabesques et des sujets damasquinés. Venise, et surtout Milan, se distinguèrent dans ce travail. Il faut compter parmi les plus fameux artistes vénitiens du commencement du seizième siècle Paolo, qui reçut le surnom d'Azzimino, à cause de sa grande réputation dans la damasquinerie. Un coffret d'acier damasquiné d'or et d'argent, exécuté et signé par cet homme habile, a été publié par M. Lavoix dans la *Gazette des beaux-arts* [2].

(1) VASARI, *Introduzione alle tre arti del disegno;* PITTURA, cap. XX; Firenze, 1846, p. 186.

(2) Tome XII, page 64.

Leonardo Fioravanti [1] fait mention de Paolo Rizzo, orfévre vénitien, comme ayant inventé de charmantes damasquinures.

Milan, à la même époque, eut des damasquineurs non moins distingués : Giovanni Pietro Figino, Bartolommeo Piatti, Francesco Pellizzone et Martino Ghinello. A ces noms il faut ajouter ceux d'artistes qui enrichirent de damasquinures les produits de leur industrie : l'orfévre Carlo Sovico; Ferrante Bellino et Pompeo Turcone, artisans en fer; Giovanni Ambrogio, tourneur d'un grand mérite; Filippo Negroli, armurier fameux, que Vasari cite comme le plus habile ciseleur-damasquineur de son temps; Antonio Biancardi, Bernardo Civo, Antonio, Frederico et Luccio Piccinini, qui firent des armures merveilleuses pour les Farnèse, et Romero, qui en fabriqua de toute beauté pour Alfonse d'Este IIe du nom, duc de Ferrare. On doit nommer encore Serafino, armurier à Brescia vers 1320, et Giorgio Ghisi de Mantoue, signalé par Britano dans une note de son édition de Vitruve, comme fort habile dans l'art de traiter le cuivre et de travailler de diverses manières à l'azzimina [2]. Benvenuto Cellini, cet artiste universel, s'exerça dans sa jeunesse à faire des damasquinures; il nous l'apprend dans ses curieux Mémoires, ajoutant que les Lombards, les Toscans et les Romains pratiquaient à cette époque (vers 1524) ce genre de travail; les Lombards excellaient à reproduire les feuillages du lierre et de la vigne vierge, les Toscans et les Romains à copier les feuilles de l'acanthe avec ses rejetons et ses

(1) *Lo specchio di scienza universale*, cap. XXIV.
(2) Citation de M. Lavoix, *Gaz. des beaux-arts*, t. XII, p. 73.

fleurs, parmi lesquels ils entremêlaient des oiseaux et de petits animaux [1].

Quelques artistes français commencèrent à pratiquer la damasquinerie sous François I[er]. Nous trouvons dans les comptes royaux de 1529 un payement de deux cent cinq livres fait à Jean Duvet, orfévre à Dijon, « pour un bassin ouvré d'or et d'argent à la moresque, » sur laton (laiton) [2]. » Cet art comptait plusieurs artistes très-habiles sous le règne de Henri IV. Cursinet, fourbisseur à Paris, se fit alors une grande réputation, tant par la pureté de ses dessins que par sa belle manière d'appliquer l'or et de ciseler en relief pardessus [3].

Nous terminerons en signalant quelques belles productions de la damasquinerie. La collection Debruge possédait quatre des plus belles pièces, provenant des artistes italiens du seizième siècle [4]. La première, qui appartient aujourd'hui au Musée Kensington, à Londres, est une toilette en fer damasquiné d'or et d'argent. Ce meuble se compose d'un coffret portant un miroir, dont le revers figure la façade d'un édifice enrichi de statuettes. Il était passé dans la collection du prince Soltykoff (n° 332 du catalogue), et a été adjugé à la vente de cette collection, en 1861, moyennant 32,025 francs. Nous en donnons la reproduction dans le cul-de-lampe de ce chapitre. La seconde est un cabinet en fer damasquiné d'or et d'argent, enrichi de figures et de bas-reliefs en

(1) *Vita di B. Cellini scritta da lui medesimo*, ed. Firenze, 1830, p. 63.

(2) *Compte deuxième de maistre Haligre, trésorier des menuz plaisirs du Roy.... du 1er janvier 1529....*; Arch. de l'Emp., K.K., 100, f° 6.

(3) *L'École de la miniature, avec la méthode pour étudier l'art de la damasquinerie*; Paris, 1766, p. 176.

(4) N°s 820, 821, 819 et 823 de notre catalogue.

. On le voit aujourd'hui dans la collec-
de M. Antony de Rothschild, qui s'en est rendu
dicataire à la vente de la collection du prince Sol-
koff (nº 334 du catal.), moyennant 28,195 francs. La
troisième est une table en fer damasquiné d'or et d'argent, incrustée de lapis-lazuli, avec un jeu d'échiquier au centre. Elle était passée également dans la collection du prince Soltykoff (nº 333 du catal.); à la vente de cette collection, elle a été adjugée moyennant 21,000 francs, et appartient aujourd'hui à M. le duc d'Hamilton. La quatrième est un cabinet offre la façade d'un édifice décoré de statuettes. Nous l'avons fait reproduire dans la vignette qui ouvre ce chapitre.

En traitant de l'art de l'armurier, nous signalerons de belles armures damasquinées.





ART CÉRAMIQUE.

PRÉLIMINAIRES.

L'art de fabriquer des vases et ustensiles en terre cuite, et de les décorer par la plastique et la peinture, a reçu le nom d'*art céramique* (κεραμεία). L'abondance des matériaux répandus à la surface du sol qui sont propres à la confection des poteries, la facilité d'imprimer à des pâtes molles une forme quelconque par le seul moyen des mains, et la possibilité de leur donner souvent une sécheresse et une solidité suffisantes à l'ardeur des feux du soleil, ont dû faire de l'art céramique l'un des premiers arts que les hommes aient mis en pratique.

Aussi cet art était-il en honneur dès la plus haute antiquité. Les monuments égyptiens constatent qu'il florissait en Égypte longtemps avant la fondation d'Athènes. Il résulte aussi d'une peinture découverte à Thèbes et datant du règne de Thoutmès III, que la céramique était pratiquée en Mésopotamie et qu'elle y avait atteint une assez grande perfection quatorze siècles environ avant notre ère [1]. Si les peuples de l'Asie et de l'Égypte ont précédé les Grecs dans la pratique de l'art céramique, ceux-ci ont acquis une bien plus haute renommée par la beauté artistique de leurs produits. Si l'on en croit Hérodote, les vases grecs des habiles potiers de Samos étaient déjà célèbres du temps d'Homère, et un antiquaire, l'abbé de Mazzola, a même été jusqu'à prétendre que les belles poteries campaniennes ou italo-grecques, qu'on a désignées pendant longtemps sous le nom impropre de vases étrusques, sont antérieures au dixième siècle avant Jésus-Christ. Il est certain que les Grecs avaient pour les artistes céramistes une telle considération, qu'ils allèrent jusqu'à ériger des statues et à frapper des médailles en l'honneur de quelques-uns. Les noms d'un assez grand nombre sont parvenus jusqu'à nous. Qui ne connaît Dibutade de Sicyone, inventeur de la plastique en terre cuite; Corœbus d'Athènes, qui vivait du temps de Cécrops; Talos, neveu de Dédale, auquel on attribue l'invention de la roue du potier; Hyperbius et Thériclès de Corinthe; Chérestrate, qui faisait plus de cent canthares par jour? Le célèbre Phidias, l'architecte Polyclète et le

[1] M. A. de Longpérier, *Notice des antiquités assyriennes, etc., du Musée du Louvre,* 3e édit., p. 17.

sculpteur Myron ne dédaignèrent pas de fournir aux potiers de leur temps des formes de vases.

Les poteries grecques étaient déjà rares du temps de Jules César; mais la destination religieuse de ces curieux monuments de l'industrie céramique, qui les fit placer dans les tombeaux, nous les a conservés. Ignorés pendant près de quinze siècles, ils ont reparu il y a tout au plus cent soixante ans, à une époque où des hommes instruits pouvaient en apprécier le mérite comme objets d'art et y puiser des notions bien précieuses pour l'histoire et l'archéologie.

Les Étrusques, après les Grecs, ont fabriqué, dans le même genre qu'eux, des poteries qu'on retrouve aujourd'hui en différents endroits de l'ancienne Étrurie; mais les vases étrusques sont les moins nombreux et les plus récents.

Les Romains nous ont aussi laissé plusieurs sortes de poteries, qui présentent presque toutes de l'intérêt sous le rapport de l'art. On les trouve répandues partout où les Romains ont étendu leur empire. Ces poteries diffèrent, suivant les époques, par les matériaux et les principes de leur fabrication. On a pendant longtemps refusé aux Romains d'avoir connu les vernis à base de plomb. Quelques fragments de vases et de figurines de terre où l'émail plombifère est incontestable ont démontré qu'ils avaient connu le procédé de la faïence; mais ils ne paraissent pas l'avoir poussé à un grand degré de perfection.

L'art antique n'est pas de notre domaine, et nous ne devons pas entrer dans plus de détails sur les productions céramiques des anciens peuples de l'Europe; il nous

faut rechercher si le moyen âge a profité des modèles que lui léguait l'antiquité, et résumer les documents qui peuvent faire connaître les plus beaux produits de l'art céramique depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du seizième siècle.

Le procédé de la glaçure lustrée des poteries romaines paraît avoir été perdu vers le troisième siècle de notre ère [1], et il est à croire que l'invasion des barbares et les guerres qui désolèrent l'Europe au quatrième et au cinquième siècle furent plus fatales aux arts céramiques qu'à tous les autres; car, à l'exception des Grecs, tous les peuples de l'Europe semblent avoir complétement abandonné la culture des arts céramiques à partir de cette époque, ou du moins en avoir réduit l'application aux productions les plus communes. Le moyen âge, en effet, ne nous a pas laissé de poteries artistiques, si ce n'est quelques carreaux de carrelage, et aucun document écrit ne fait supposer l'existence de produits que le temps aurait pu anéantir entièrement. Il faut arriver jusqu'au commencement du quinzième siècle pour trouver chez les peuples de l'Occident des poteries qui n'aient pas été uniquement destinées aux usages domestiques les plus vulgaires et que l'art se soit plu à décorer.

La céramique occidentale au moyen âge ne présente donc pas assez d'intérêt au point de vue de l'art pour que nous ayons à nous en occuper particulièrement. Aussi après avoir étudié la céramique dans l'empire d'Orient, nous examinerons ce qui s'est fait chez les différents peuples de l'Europe au quinzième et au sei-

(1) Brongniart, *Traité des arts céramiques;* Paris, 1844, t. I, p. 455.

zième siècle, en faisant précéder cet examen des notions qui existent sur la fabrication des poteries au moyen âge, en tant qu'elle pourrait se rattacher à l'art.

CHAPITRE PREMIER.

L'ART CÉRAMIQUE DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

§ I.

PREUVES DE L'EXISTENCE DE LA CÉRAMIQUE ARTISTIQUE DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

En retraçant jusqu'à présent l'historique des plus importants d'entre les arts industriels, la sculpture en ivoire et en bois de petite proportion, l'orfévrerie, la peinture des manuscrits, l'émaillerie, la mosaïque et l'ornementation des étoffes, nous croyons avoir établi que les Grecs du Bas-Empire avaient excellé dans ces différents arts, et que c'est à eux qu'on en dut la restauration en Occident, à la fin du huitième siècle d'abord, puis au onzième [1]. L'art céramique et la verrerie dont il nous reste à parler ont-ils été cultivés par les Byzantins? On n'en saurait douter. Les historiens grecs du moyen âge, uniquement occupés des commotions politiques et des guerres que l'empire eut à soutenir, ne nous ont laissé, il est vrai, que bien peu de notions sur le développement de l'industrie artistique dans l'empire d'Orient, et s'ils nous donnent parfois quelques

[1] Voyez tome I, p. 104 et suiv., 118, 143; t. II, p. 215; t. III, p. 92, 131, 554, et plus haut p. 195.

détails sur le régime intérieur du palais impérial, nous n'y pouvons rien trouver sur l'art céramique antérieurement au treizième siècle; car jusqu'à la prise de Constantinople par les croisés (1204), les vases en matières précieuses paraissaient seuls sur la table des empereurs. Cependant nous pouvons invoquer des textes qui établiront que les Byzantins se sont adonnés à l'ornementation des poteries.

Étienne de Byzance, qui écrivait au cinquième siècle la géographie des villes, cite l'île d'Égine et Gaza, ville de Phénicie, près de la mer, comme célèbres par leurs poteries. Égine ne cessa d'appartenir à l'empire d'Orient que dans les derniers temps de son existence; quant à la Syrie, dont la Phénicie faisait partie, elle ne commença à être attaquée par les Sarrasins qu'en 633. Gaza traita avec les lieutenants du calife, et leur ouvrit ses portes seulement en 638 [1]. Il est à croire que les fabriques de riches poteries d'Égine et de Gaza, dont le géographe Étienne vantait les produits au cinquième siècle, n'étaient plus les seules vers le milieu du septième, lorsque la Phénicie tombait au pouvoir des Sarrasins. Le goût du luxe, répandu dans toutes les provinces de l'empire, avait dû les multiplier. Ce qui est certain, c'est qu'à la fin du onzième siècle, à une époque où les Grecs avaient perdu quelques-unes de leurs provinces de l'Asie Mineure, ils avaient non-seulement conservé de la célébrité dans l'art céramique, mais ils jouissaient encore du monopole pour la fabrication de la poterie décorée. En effet le moine Théophile, qui

(1) M. Sédillot, *Histoire des Arabes*; Paris, 1854, p. 151.

écrivait à la fin du onzième siècle ou dans les premières années du douzième sa *Diversarum artium schedula*, lorsqu'il passe en revue toutes les industries artistiques des peuples de l'Europe, ne trouve à parler que des poteries grecques. Dans le chapitre XVI du livre II de son Traité, qu'il intitule : De vasis fictilibus diverso colore vitri pictis, Des vases d'argile peints avec différentes couleurs de verre, il s'exprime ainsi : « Les Grecs » fabriquent des plats, des nefs et d'autres vases d'ar- » gile qu'ils peignent de cette manière. Ils prennent les » différentes couleurs (les oxydes métalliques), et ils les » broient chacune séparément avec de l'eau, mêlant » ensuite à chaque couleur un cinquième de verre coloré » de même, qui a été finement pulvérisé à part avec de » l'eau. Avec ce mélange, ils peignent des cercles, des » arcs, des carrés qu'ils remplissent d'animaux, d'oi- » seaux, de feuillages et de toute autre chose, suivant » leur goût. Lorsque les vases sont ainsi ornés de pein- » tures, ils les placent dans un fourneau à cuire le verre » à vitre, et allument au-dessous un feu de bois de hêtre » sec, jusqu'à ce qu'environnés par la flamme, ils soient » incandescents. Alors, enlevant le bois, ils bouchent » le fourneau. Ils peuvent décorer certaines parties de » ces vases soit avec de l'or en feuille, soit avec de l'or » ou de l'argent réduits en poudre. »

La description que donne Théophile des procédés dont les Grecs se servaient pour décorer leurs poteries, constate qu'ils employaient des couleurs qui se fixaient sur l'excipient céramique par la vitrification, à l'aide de l'action d'une forte chaleur, des couleurs vitrifiables, en un mot de véritables émaux. En effet, les couleurs

vitrifiables sont composées, comme on sait, de deux éléments très-distincts : 1° de substances colorantes, qui sont des oxydes métalliques ou des substances naturelles colorées par ce genre de composés ; 2° de fondants, ou véhicules des couleurs, qui sont des composés vitreux, par l'intermédiaire desquels les matières colorantes sont fixées sur l'excipient. Eh bien, Théophile, en chimiste habile, fait voir isolément ces deux natures de substances dans la composition des couleurs vitrifiables des Grecs. « Ils prennent d'abord, dit-il, les différentes couleurs », c'est-à-dire les substances qui constituent la coloration, « et ils les broient chacune séparément avec de l'eau ». Il ne peut être ici question que de couleurs minérales, d'oxydes métalliques, qui seuls peuvent supporter sans altération sensible la haute température à laquelle est soumise la poterie, pour que les couleurs puissent s'y fixer. Ensuite, continue Théophile, « ils mêlent la couleur » ainsi préparée au fondant, vitrum, lequel a été préalablement porphyrisé à part, per se minutissime tritum. Voici donc les deux principes constitutifs des couleurs vitrifiables désignés séparément. Le fondant est en petite quantité, quintam partem, et le mélange du fondant avec le principe colorant n'est chauffé que quand il est mis en œuvre sur la poterie, ainsi que cela se pratique encore dans les émaux où la matière colorante est unie au fondant à l'état de simple mélange.

Le titre du chapitre, au surplus, suffisait seul pour indiquer que les couleurs employées par les Grecs à la décoration de leurs poteries étaient de véritables émaux. Nous avons établi en effet, en traitant des émaux incrus-

tés, que par colores vitri Théophile entendait la matière vitreuse colorée, l'émail, qui était parfondue dans les interstices de l'excipient métallique [1]; dès lors, et du moment qu'il se sert des mêmes termes pour désigner les couleurs employées par les Grecs sur leurs poteries, on doit en tirer la conséquence que ces couleurs avaient les mêmes qualités que celles qui servent dans les incrustations. Les procédés à suivre pour obtenir les oxydes métalliques, et leur emploi comme principe colorant des couleurs vitrifiables, ont été d'ailleurs expliqués par Théophile dans le chapitre XIX du livre II de son traité. Il est encore une remarque à faire sur le récit de Théophile, c'est que les poteries décorées par les Grecs avaient reçu une première cuisson avant de recevoir l'ornementation, car le four aux vitraux, sorte de moufle, ne pouvait donner une chaleur suffisante pour cuire la poterie elle-même [2]. Il résulte donc du passage que nous avons cité, que les Grecs du Bas-Empire savaient décorer leurs poteries, au onzième siècle, soit avec des couleurs vitrifiables, de véritables émaux, soit par l'application de l'or et de l'argent en feuille et au pinceau. Théophile ne dit pas de quelle nature étaient ces poteries, et si elles avaient reçu préalablement une glaçure quelconque. A cet égard, son ouvrage ne peut nous éclairer. Toujours est-il que si d'autres peuples que les Grecs avaient fabriqué des poteries de luxe à l'époque où vivait Théophile, ce savant moine, qui a expliqué les procédés des différentes industries

(1) Tome III, p. 384 et 388.

(2) L'observation est de l'habile chimiste M. SALVETAT, dans la traduction de l'*Histoire des poteries de* M. MARRYAT, t. I, p. 67.

de toutes les nations civilisées, n'aurait pas manqué d'en parler [1]. Mais les Grecs seuls, d'après lui, savaient les faire.

La fabrication des poteries décorées, dont Théophile constate le succès, ne dut pas avoir à souffrir, comme les autres industries de luxe, de la prise de Constantinople par les croisés, et des malheurs qui accablèrent l'empire d'Orient au treizième et au quatorzième siècle;

(1) On possède un ouvrage qui a pour titre : *De coloribus et artibus Romanorum*, dans lequel Éraclius, son auteur, a expliqué différents procédés pour enrichir de dorures et de peintures les vases d'argile et ceux de verre. La Bibliothèque impériale en conserve un manuscrit (Ms. lat., nº 6741), qui a été écrit au commencement du quinzième siècle. Émeric David, dans son *Histoire de la peinture*, a émis l'opinion qu'Éraclius vivait au commencement du onzième siècle, et il en a conclu que l'art de dorer les vases d'argile et de verre, et de les décorer de peintures en couleur d'émail, existait dans l'Europe occidentale à cette époque.

Cette opinion est en opposition avec celle que nous venons d'émettre, et nous avons dû examiner l'œuvre d'Éraclius, et rechercher si effectivement on devait en tirer les conséquences qu'Émeric David en a déduites. Après avoir cherché à établir qu'Éraclius a vécu postérieurement à Isidore de Séville († 636), que même il doit être postérieur à Charles le Chauve, Émeric David continue ainsi : « Éraclius se plaint des désordres qui » affligeaient Rome de son temps et du mépris où les arts étaient tombés » dans cette ville dont auparavant ils faisaient la gloire :

Jam decus ingenii, quo plebs romana probatur,
Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit?

» Ces plaintes ne peuvent se rapporter au pontificat d'aucun des papes » qui ont régné depuis Léon IV, contemporain de Charles le Chauve, » jusqu'à Formose; elles prouvent par conséquent que l'auteur a vécu » ou vers la fin du dixième siècle, sous Jean XI, Jean XIII, Gré- » goire V, ou au commencement du onzième, sous Jean XIX ou » Benoît IX, indignes pasteurs qui déshonoraient la chaire de Saint- » Pierre. »

Nous croyons que ces déductions ne sont pas exactes. Rien d'abord dans les trois vers cités qui puisse se rapporter aux désordres dont les

car aux vases d'or et d'argent, que la misère des temps ne permettait pas de conserver, il fallut substituer sur la table des grands seigneurs, et même sur celles des empereurs, les vases de terre et de verre. Un écrivain grec, Nicéphore Grégoras, nous en fournit une preuve. Il constate que dans le repas de noces du jeune empereur Jean Paléologue avec la princesse Hélène, fille de Cantacuzène, qui venait d'être associé à l'empire (1347), les vases de terre et les vases d'étain avaient

papes, à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième, souillèrent le trône pontifical. Éraclius, qui va traiter de différents procédés se rattachant aux arts industriels, se plaint seulement de ce que le génie que les anciens Romains avaient déployé dans la pratique de ces arts ait disparu, et il faut beaucoup de bonne volonté pour trouver dans ces mots : *ut periit sapientum cura senatum*, qui sont là pour arrondir la période et compléter le vers, une allusion aux papes de la fin du dixième siècle.

Au surplus, en admettant même qu'Éraclius ait vécu au onzième siècle, son poëme ne pourrait venir à l'appui de l'opinion d'Émeric David sur l'existence à cette époque, dans l'Europe occidentale, de l'art de peindre en émail les vases de terre et de verre. En effet, il paraît résulter de l'ensemble du poëme d'Éraclius que ces arts n'existaient pas de son temps. Il ne décrit pas des procédés en usage, mais bien des essais qu'il a tentés personnellement (*nil tibi scribo quidem quod non prius ipse probassem*) pour faire revivre un art qui avait péri, du moins en Italie :

Quis nunc has artes investigare valebit?
Quas isti artifices, immensa mente potentes,
Invenere sibi, potens (leg. potis) est ostendere nobis?

Plus loin, lorsque Éraclius veut enseigner les procédés à l'aide desquels on pouvait sculpter le verre, art que les Romains pratiquaient avec succès sous Néron et ses successeurs, il ne les donne pas comme étant d'un usage habituel, mais seulement comme des expériences de son invention :

O vos, artifices qui sculpere vultis honeste
Vitrum, nunc vobis pandam velut ipse probavi.

Et après avoir décrit un procédé des plus singuliers et des moins efficaces, qui consistait à frotter le verre qu'il voulait sculpter avec un

remplacé les vases d'or et d'argent qui jadis couvraient la table des empereurs [1]. En trouvant pour le débit de ses produits une semblable clientèle, l'industrie céramique dut certainement s'efforcer de les améliorer et de les embellir de peintures.

Voici donc une industrie dont l'existence est constatée dans l'empire d'Orient dès le cinquième siècle, qui, à la fin du onzième, avait, d'après Théophile, le monopole de la fabrication, qu'on retrouve au milieu du quatorzième fournissant ses produits pour la table des empereurs, et dont cependant il ne subsisterait pas le

liquide composé de sang de bouc et de vinaigre, auquel il ajoutait de ces gros vers que la charrue fait sortir de la terre, il ajoute :

..... Quo facto, temptavi sculpere vitrum
Cum duro lapide piritis nomine dicto.

Notre auteur veut-il parler des vases de verre enrichis de dorure, de fialis vitri auro decorandis, il ne les cite encore que comme des produits fabriqués par les anciens Romains, et dont il s'est attaché à retrouver les procédés; d'où l'on doit tirer la conséquence qu'ils n'étaient plus en pratique au moment où il a écrit.

Romani fialas auro caute variatas
Ex vitro fecere sibi nimium preciosas :
Erga quas gessi cum summa mente laborem,
Atque oculos cordis super has noctuque dieque
Intentos habui, quo sic contingere possem
Hanc artem per quam fialæ valde [re]nitebant.
Tandem perspexi tibi quid, carissime, pandam.

Ainsi le poëme d'Éraclius ne prouve pas ce qu'Émeric David avait avancé. Il en résulte, au contraire, qu'au temps où vivait Éraclius, les anciens procédés des Romains pour émailler et dorer le verre et l'argile et pour sculpter le verre n'étaient pas en usage dans l'industrie, et que cet artiste-poëte s'efforçait de retrouver ces procédés. Mais les recherches scientifiques et toutes spéculatives d'Éraclius sont loin d'avoir pu constituer de son temps une industrie viable, dont les productions aient fait concurrence à celles des Grecs.

(1) *Nicephori Gregoræ Byzantinæ Historiæ libri*, cap. xv; Bonnæ, 1829, t. II, p. 788.

moindre monument! Cela nous a paru impossible, et nous avons pensé qu'il en était des poteries grecques comme des poteries hispano-arabes, qui sont restées méconnues pendant bien longtemps et confondues avec les majolicas italiennes, et qu'à leur tour les poteries grecques sont aujourd'hui confondues avec ces poteries hispano-arabes. Il n'y a pas lieu de s'étonner de cette confusion, car il doit exister une très-grande affinité entre les poteries byzantines et les poteries sorties de la main d'ouvriers arabes. Les Arabes ne cultivaient pas les arts; Mahomet ne s'était appliqué qu'à développer leur génie militaire, en leur inspirant l'esprit de prosélytisme; les guerres d'invasion remplirent donc uniquement tout le premier siècle de l'hégire. Les Arabes, durant ce temps, avaient conquis plusieurs provinces de l'empire byzantin; mais une fois maîtres du pays, ils ne se montrèrent point oppresseurs envers les populations. Devenir musulman ou payer le tribut, telles étaient les conditions qu'ils imposaient aux vaincus; mais, en s'y soumettant, les habitants des provinces grecques purent conserver leurs biens et exercer leur industrie. Ce ne fut que vers la fin du huitième siècle de notre ère qu'à l'enthousiasme guerrier succéda chez les Arabes l'amour des sciences et des arts. Les Grecs devinrent alors les éducateurs des Arabes comme ils l'avaient été des peuples de l'Occident. Les édifices religieux élevés par les empereurs servirent de modèle aux premières mosquées; les meilleurs écrits de la langue grecque, apportés de Constantinople, furent traduits dans la langue de Mahomet, et l'on enseigna à Bagdad, avec le texte et les commentaires du Coran, les livres d'Aristote, d'Euclide, de Ptolémée et ceux des

plus célèbres d'entre les médecins grecs. Les arts mécaniques et les arts industriels ne furent point négligés par les Arabes, et avec eux commença pour la chimie une ère toute nouvelle[1]. Lorsque les Arabes voulurent se faire potiers, ils empruntèrent donc nécessairement les procédés de la céramique artistique aux potiers de Syrie, leurs sujets, qui jouissaient déjà, comme on l'a vu, d'une grande réputation, et l'on comprend dès lors la ressemblance qui dut exister entre les produits de la céramique byzantine et ceux de la céramique arabe.

Charles Lenormant a rapporté d'Égypte et déposé au Musée de Sèvres quelques fragments de poterie émaillée[2], enrichis d'ornements, où il a cru reconnaître le style arabe et qu'il a attribués au neuvième siècle. Plus récemment, M. Layard a découvert à trois ou quatre mètres, sous le sol de Khorsabad, plusieurs fragments d'anciennes poteries recouvertes d'un émail blanc, évi-

(1) M. Sédillot, *Histoire des Arabes.*

(2) M. Brongniart, dans son excellent *Traité des arts céramiques*, t. Ier, p. 171, fait remarquer que les voyageurs et les archéologues ont très-souvent appliqué indistinctement le mot ÉMAIL aux différentes glaçures dont les poteries sont revêtues, ce qui avait amené une confusion qu'il était important de faire cesser. Il fait voir les différences essentielles existant entre le VERNIS, l'ÉMAIL et la COUVERTE, qui, avec des noms synonymes en apparence, offrent en réalité des qualités très-diverses, et s'appliquent à des espèces de poteries très-différentes par leur nature, leur confection, la manière dont elles sont cuites et leur caractère; il appelle VERNIS tout enduit vitrifiable, transparent et plombifère, qui se fond à une température basse et ordinairement inférieure à la cuisson de la pâte; ÉMAIL, un enduit vitrifiable, opaque, ordinairement stannifère : c'est celui qui recouvre les faïences proprement dites; COUVERTE, un enduit vitrifiable, terreux, qui se fond à une haute température, égale à celle de la cuisson de la pâte. Telle est la glaçure de la porcelaine et de quelques grès cérames.

Il est essentiel d'adopter les distinctions de M. Brongniart lorsqu'on s'occupe spécialement de la technique des arts céramiques; mais les con-

demment stannifère, et enrichies de dessins à reflets métalliques. Ces fragments, conservés au Muséum britannique, paraissent remonter également à une époque très-reculée. Serait-ce à dire que les Arabes se sont adonnés par eux-mêmes aux arts céramiques dès le neuvième siècle? N'est-il pas plus probable que les potiers syriens ont continué à travailler pour leurs nouveaux maîtres? Théophile, en effet, qui n'a pas oublié les Arabes, leur attribue seulement la prééminence dans le travail et dans l'ornementation des métaux [1], et ne reconnaît qu'aux Grecs la science de la décoration des poteries par des émaux.

Toujours est-il que les potiers de Syrie, qu'ils aient embrassé l'islamisme ou qu'ils soient restés chrétiens, continuèrent sans aucun doute à fabriquer des produits céramiques et à les exporter tant en Occident qu'en Orient; et comme Damas, capitale de la Syrie,

naissances acquises sur les anciennes poteries ne sont pas assez avancées pour qu'il nous soit toujours possible d'avoir égard à ces distinctions. Il est d'autant plus à désirer cependant de les voir prévaloir, que, par leur moyen, on parviendra certainement à régulariser la classification d'un genre de produits si remarquable par ses décorations, et qui se lie essentiellement à l'histoire générale de l'art. Nous devons dire néanmoins que, si le nom d'émail ne doit comprendre que des enduits opaques lorsqu'il s'agit de la glaçure des poteries, on ne peut appliquer ce principe à d'autres cas d'une manière absolue. Ainsi le nom d'émail a toujours été donné aux couleurs vitrifiables qui servent à peindre sur le verre, à celles dont usaient les émailleurs limousins du seizième siècle dans leurs peintures polychromes, et même aux matières vitreuses colorées dont on recouvre les ciselures sur métal, et qui constituent avec elles ce que nous avons appelé émaux translucides sur relief. Si, d'après la définition de M. Brongniart, le nom d'émail est impropre à l'égard de ces couleurs de verre, puisqu'elles n'ont pas toujours d'opacité et peuvent ne pas contenir d'étain, l'usage leur a consacré le nom d'émail, que nous avons dû leur conserver.

[1] *Diversârum artium schedula ;* éd. de M. DE L'ESCALOPIER, p. 8.

avait été longtemps la ville industrielle par excellence de l'empire grec, les poteries orientales durant tout le moyen âge reçurent en Occident le nom de cette ville, qu'elles provinssent de la Syrie, des villes de l'Asie Mineure, encore soumises aux empereurs, ou même de Constantinople et des îles grecques de la Méditerranée. Aussi, lorsqu'on rencontre par hasard dans les inventaires et dans les comptes du quatorzième et du quinzième siècle quelques productions de l'art céramique parmi les choses précieuses qui y sont décrites, ce sont toujours des poteries de Damas ou de la façon de Damas. Ainsi, dans l'inventaire de Charles V, de 1379, on lit : « Ung petit pot de terre en façon de Damas ; — ung pot » de terre à biberon sans garniçon de la façon de » Damas [1] » ; et dans l'inventaire de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, de 1420 : « Un pot de terre, de l'ou» vraige de Damas, blanc et bleu, garni le pied et le » couvercle, qui est de jaspre, d'argent doré à une ance » d'un serpent d'argent doré [2]. »

§ II.

MONUMENTS DE LA CÉRAMIQUE BYZANTINE.

Il s'agit donc de rechercher les produits de la céramique byzantine parmi les poteries qui ont passé jusqu'à présent pour hispano-arabes ou italiennes primitives. Nous placerons en premier lieu la plupart de ces bassins concaves en terre colorée, vernissée ou émaillée, qui ont été placés, dès le onzième siècle et même anté-

(1) Ms. Bibl. impériale, n° 8356, fol. 199 et 201.
(2) M. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 258.

rieurement, comme motifs de décoration, dans la façade et sur les murs de certaines églises en Italie. Passeri, l'un des plus savants antiquaires du siècle dernier, a signalé, comme étant du onzième siècle, de grands bassins verts et jaunes fixés dans la façade de l'ancienne église de l'abbaye de Pomposa, qui est située non loin de la mer Adriatique. On avait enlevé de son temps ceux qui décoraient la façade du Dôme et celle de l'église San-Francesco de Pesaro, mais il en existait encore à San-Agostino, autre église de cette ville [1]. Du Sommerard a indiqué des bassins de cette sorte à Bologne, dans le portail en brique de l'ancienne église de San-Francesco, et à Ancône dans la façade romane de l'église Santa-Maria. A Tolentino, il a compté plus de cent de ces bassins, constituant une frise entière, sur les murs de brique de l'église gothique San-Francesco [2]. A Pavie, l'église San-Michele, l'un des plus anciens monuments de l'antiquité chrétienne et que l'on croit du septième siècle [3], San-Pietro-in-Ciel-d'Oro, San-Lanfranco et quelques autres églises du onzième ou du douzième siècle, ont reçu ce genre de décoration [4]; enfin, on voit encore de ces poteries à Pise sur les anciennes églises Sant'Apollonia, San-Martino et San-Sisto. Cette dernière église est de l'école d'architecture fondée au onzième siècle par le constructeur du Dôme, le célèbre Buschetto, Grec de

(1) Passeri, *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro*; Pesaro, 1838, p. 29 et 30.

(2) Du Sommerard, *Les Arts au moyen âge*, t. III, p. 74.

(3) D'Agincourt, *Hist. de l'art*, t. I, Archit., p. 39; — Rosmini, *Histoire de Milan*; — M. Valery, *Voyage en Italie*, t. I, p. 213.

(4) Vinc. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr*; Venezia, 1859, p. 42.

Dulichium[1], dont Cicognara, bien entendu, a fait un artiste italien. Elle possédait un grand nombre de bassins en poterie incrustés dans ses murs, mais ils ont été enlevés pour la plupart et sont remplacés par des imitations en plâtre peint. Il reste cependant sur la façade ouest de l'édifice quatre de ces bassins qui ont dû leur conservation à leur position inaccessible. M. Marryat en a donné le dessin dans la seconde édition de son *History of pottery*[2]. Nous en reproduisons un dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

Quelques archéologues donnent aux bassins en poterie encastrés dans les murs des églises une tout autre provenance que celle que nous croyons devoir leur attribuer. Les Pisans, dit-on, résolurent, en 1113, de purger la mer des corsaires sarrasins établis dans les îles Baléares. Après quelques vicissitudes, ils s'emparèrent, en 1114, d'Iviça, et en 1115 de Majorque, d'où ils rapportèrent à Pise un riche butin[3]. De ce fait, on a conclu que les poteries incrustées dans les murs des églises, à Pise, avaient fait partie des trophées de la victoire. Cette soi-disant tradition n'est appuyée sur aucun document; elle est d'invention toute moderne, car Passeri († 1780) n'en parle pas, et il n'en avait certainement aucune connaissance. Nous croyons, qu'elle est repoussée et par les textes et par l'examen des monuments. Nous avons en effet recherché ce que pouvaient dire les vieilles annales de Pise de la prise de Majorque

(1) D'Agincourt, *Hist. de l'art*, t. I, Archit., p. 43.

(2) *Histoire des poteries, faïences et porcelaines, ouvrage traduit de l'anglais sur la deuxième édition, et accompagné de notes par* MM. d'Armaillé et Salvetat; Paris, 1866, p. 34.

(3) Sismondi, *Hist. des républ. italiennes*, t. I, p. 354.

en 1115. Le plus ancien des historiens de cette ville est Bernardo Marangone, l'un de ses premiers magistrats, qui écrivit les annales pisanes vers 1175, soixante ans après l'événement. Après avoir rendu compte de l'expédition et de la prise de Majorque, il termine en disant que les Pisans « rapportèrent de cette île une grande » quantité d'or, d'argent et d'étoffes, et ramenèrent beau- » coup de Sarrasins; multitudinem auri et argenti et ves- » tium inde adduxerunt, cum multis Saracenis [1] ». Du moment que Bernard Marangone juge à propos de spécifier la nature du butin et qu'il parle des étoffes, il n'aurait pas manqué de parler aussi des productions de la céramique, si les Pisans en avaient apporté de Majorque. L'importance qu'on aurait attachée à ces productions, en les plaçant dans les murs des églises, n'aurait pu les lui laisser mettre en oubli, et son silence est une preuve suffisante contre l'opinion qui les fait venir des îles Baléares. Le poëme de Laurentius Vernensis sur l'expédition des Pisans [2] n'en dit pas plus que les Annales de Marangone.

Si l'on examine les monuments qui subsistent, on devra reconnaître qu'ils n'offrent aucun caractère de l'art arabe. Le bassin appartenant à San-Sisto de Pise, que nous reproduisons, est décoré de branches d'olivier qui ont le caractère antique. Des autres bassins publiés par M. Marryat, l'un a reçu pour décoration des fragments de cercles, entre lesquels sont repliées des tiges terminées par une petite feuille lancéolée, semblable à

(1) *Annales Pisani*, Ms., Bibl. de l'Arsenal, Hist., n° 80, publié par M. Pertz, *Mon. Germaniæ historica*, t. XIX, p. 240.

(2) Apud Muratori, *Rerum ital. script.*, t. VI, p. 129.

celles que l'on voit sur l'émail de saint Théodore de notre planche CV; un autre, un quatrefeuille avec de petites croix, et le dernier une ornementation régulière formée de rayons partant d'un médaillon central orné d'une sorte de croix. Tous ces ornements symétriques sont tout à fait en opposition avec le goût plein de fantaisie des Arabes. M. Robinson, qui a vu des fragments de ces poteries et qui les a étudiés sur le monument lui-même, les trouve identiques comme pâte et comme glaçure aux coupes qui ont été rapportées de Damas par M. le contre-amiral Despointes, et que conservent le Musée de Sèvres et le Louvre (n° 1 de la Notice des faïences). Or ces coupes sont unanimement reconnues pour venir de l'Orient.

Si l'on veut remarquer maintenant que l'église Saint-Michel de Pavie, où l'on voit de ces bassins, paraît avoir été bâtie antérieurement à la conquête de la Syrie par les Arabes, et dans tous les cas avant qu'ils se fussent adonnés à la culture des sciences et des arts; que les autres églises qui en possèdent remontent pour la plupart au onzième siècle, à une époque où les Grecs seuls, d'après Théophile, savaient enrichir les poteries de dessins vernissés ou émaillés; que ces églises appartiennent toutes à des villes situées sur la mer Adriatique, ou non loin de cette mer et à proximité des ports qui recevaient les produits de l'empire d'Orient[1], si recherchés en Italie, et enfin que Pise, qui seule des villes signalées est assise sur la côte occidentale de l'Italie, faisait un grand commerce avec Constantinople, on reconnaîtra que les pro-

[1] Pavie devait recevoir par la navigation du Pô les productions de l'Orient débarquées dans les ports sur l'Adriatique.

babilités qui s'élèvent en faveur de l'importation byzantine de ces bassins sont réellement très-grandes. Ce n'est pas à dire, cependant, qu'on ne doive rencontrer dans ces bassins que des œuvres byzantines ; du moment que le goût de s'en servir pour en décorer les façades des églises a duré pendant plusieurs siècles, il est évident qu'on a dû y employer des poteries de diverses provenances.

Maintenant, lorsque nous voulons rechercher parmi les monuments de l'art céramique attribués jusqu'à présent à l'industrie hispano-arabe ou à l'industrie italienne ceux qui peuvent appartenir à l'art byzantin, nous sommes guidés par des signes qui ne laissent pas de doute dans notre esprit. Avant de les signaler, nous devons faire une remarque, c'est que la décoration des productions céramiques de l'empire d'Orient, dont les textes que nous avons cités ont constaté l'existence depuis le cinquième siècle jusqu'au milieu du quatorzième, a dû subir certaines influences. Ainsi le goût pour l'ornementation asiatique était déjà très-prononcé à Constantinople au dixième et au onzième siècle. L'illustration des manuscrits et la décoration des étoffes de ce temps en apportent la preuve ; et sans aller la chercher au loin, nous prions nos lecteurs de consulter nos planches, et ils reconnaîtront facilement que l'arcade figurée dans le manuscrit du dixième siècle, que reproduit notre planche LXXXIII, la vignette que nous avons donnée dans la planche LXXXVII et l'éléphant du cul-de-lampe de la page 380 ci-dessus, semblent plutôt appartenir à l'art persan ou arabe qu'à un art qui avait conservé les traditions de l'antiquité. Il ne faut pas oublier non plus que l'art byzantin dut subir plus tard une

influence tout opposée à l'époque des croisades et de l'occupation de Constantinople par les Français et par les Vénitiens. Néanmoins, malgré ces influences contraires, les poteries byzantines nous semblent avoir conservé un caractère qui leur est propre.

Un certain nombre de ces poteries, en effet, justifient de leur origine par l'aigle byzantine dont elles sont décorées, ou par la croix à double traverse que l'on y voit. Citons d'abord les monuments, nous ferons suivre nos citations de quelques observations. Au Musée du Louvre, nous trouvons : 1° un plat à rebord, de 45 centimètres de diamètre (n° 4 du catalogue [1]), décoré, au centre, d'une aigle byzantine dans un écusson et de deux guirlandes concentriques formées d'un rameau bleu chargé de feuilles de lierre également espacées et alternativement bleues et jaune mordoré, avec des rosettes et des feuilles de fougère de cette couleur. Nous en donnons une reproduction dans la vignette qui ouvre ce chapitre. Une aigle byzantine occupe le revers; — 2° un vase cylindrique (n° 5 du catalogue), décoré sur la panse de trois guirlandes de feuilles semblables à celles du plat que nous venons de décrire, et disposées sur leurs rameaux de la même manière; au centre, un cœur surmonté de la croix à double traverse coupe la guirlande du milieu [2]; — 3° un plat (n° 9 du catalogue), au centre duquel est un écu renfermant la croix à double

(1) Les numéros que nous donnons sont ceux de la nouvelle et excellente *Notice* rédigée par M. A. Darcel et publiée en 1864.

(2) Les couleurs des ornements de ce vase sont dans une gamme de tons un peu plus sombre que dans le plat précédent, par suite sans doute de l'effet du feu, et le reflet métallique est moins sensible probablement par la même raison, mais l'ornementation est semblable dans tous les deux.

traverse fichée sur un globe; le fond et les bords sont couverts de neuf zones concentriques décorées de deux rangs de très-petites feuilles cordiformes (de lierre?), de couleur jaune mordoré.

L'émail sur lequel sont établis les ornements dans ces trois pièces est d'un ton blanchâtre, légèrement rosé; les reflets métalliques sont peu éclatants; on ne trouve du reste dans l'ornementation absolument rien qui se rapproche du style arabe.

Au Musée de Cluny, on trouve : 1° un plat de 45 centimètres de diamètre (n° 2058 du catalogue de 1861), décoré à l'intérieur et sur les bords d'un semis de petites feuilles cordiformes, alternativement bleues et mordorées, et au revers de l'aigle byzantine; — 2° une aiguière qui paraît appartenir à ce plat (n° 2924 du catalogue), et qui est décorée de feuilles absolument semblables; au milieu de la panse, un écusson contient un buste de lion entre deux fleurs de lis [1]; — 3° un grand plat (n° 2059 du catalogue) ayant au centre l'aigle byzantine entourée de rosaces bleues portées par des rameaux mordorés; l'aigle byzantine, de grande dimension, occupe le revers; — 4° un grand plat (n° 2060 du catalogue) ayant, comme celui qui est précédemment décrit, à l'intérieur, l'aigle byzantine accompagnée de rinceaux mordorés portant des rosaces bleues, et au revers, l'aigle de grande dimension; — 5° un grand plat (n° 2920 du catalogue) ayant au centre et au revers l'aigle byzantine et des

[1] Le catalogue du Musée de Cluny porte par erreur que ces armoiries sont celles de Florence. Le lion n'entre dans aucune des armoiries qui se rattachent à Florence, comme celles de la Ville, de la Seigneurie, du Peuple et de la célèbre communauté des marchands. On les voit toutes reproduites dans les *Appendices aux Évangiles* de M. Léon Curmer.

ornements bleus dans le goût oriental; — 6° un plat du même style et appartenant à la même fabrication (n° 2919 du catalogue) qui porte au centre un écu avec une fleur de lis, et au revers l'aigle héraldique. Les couleurs, d'un léger reflet métallique, sont établies, comme dans les vases du Louvre, sur un émail blanchâtre. Les seules couleurs employées dans les ornements sont le bleu et le mordoré; on ne trouve d'ailleurs dans ces poteries ni cyprès, ni enlacements filigraniques vermiculés, ni caractères arabes ni ornements qui en dérivent, rien, en un mot, de ce qui dénote les produits céramiques hispano-arabes.

L'aigle byzantine que nous signalons sur ces poteries comme justifiant de leur origine grecque, a toujours la tête de profil et d'un aspect un peu sauvage, les ailes étendues avec les plumes de la partie inférieure bien distinctes l'une de l'autre et, quelquefois même, séparées de manière à laisser voir du jour entre elles; mais ce qui est surtout caractéristique, c'est que les plumes de la queue dépassent les serres et sont réunies de manière à servir de support à l'animal héraldique. Cette aigle existait sur les portes de bronze damasquinées d'argent de Saint-Paul hors les murs de Rome [1]; ces portes ont péri, mais d'Agincourt en avait publié des gravures avant leur destruction. On y voyait deux fois l'aigle byzantine. On la retrouve encore, exécutée en émail cloisonné, sur l'épée, de travail byzantin, qui passe pour avoir appartenu à Charlemagne, et qui est conservée dans le Trésor impérial à Vienne [2].

(1) Voyez-en la description t. I, p. 87.
(2) Voyez t. II, p. 155.

Dans son excellent écrit sur les faïences hispano-arabes, M. Davillier a dit que saint Jean était particulièrement vénéré à Valence, et qu'il avait vu figurer l'aigle, symbole du saint évangéliste, dans une procession qui parcourait les rues de la ville. De là on a conclu que les aigles qu'on voyait sur les faïences réputées hispano-arabes devaient indiquer la fabrique de Valence. Cette conséquence forcée est inadmissible. M. Davillier ajoute au surplus que l'aigle de saint Jean tient, à Valence, une banderole qui s'étend d'une aile à l'autre, et sur laquelle se lisent les premiers mots de l'Évangile du saint apôtre. Rien de semblable à remarquer dans les aigles que nous venons de signaler sur des poteries réputées hispano-arabes. Ce sont bien des aigles héraldiques, dont le caractère ne peut être méconnu. On peut voir une aigle non héraldique, et qui n'a rien de byzantin, sur un plat hispano-arabe du Musée de Cluny (n° 2930 du catalogue). Celui-ci peut venir de Valence, si l'on veut.

Quant à la croix à double traverse, nous avons déjà établi qu'elle était essentiellement byzantine, et les exemples à l'appui de notre dissertation sur ce sujet n'ont pas manqué [1]. L'écrivain Sarnelli dit qu'on n'a jamais vu un patriarche ou un primat latin tenant en main une croix à deux traverses, et qu'elle est à l'usage exclusif de l'Église grecque. Ce n'est qu'à une époque relativement très-récente qu'on a placé une croix à double branche au-dessus de l'écu armorié des archevêques, pour le distinguer de celui des évêques; mais la

[1] Voyez t. II, p. 117, et pour les monuments t. II, p. 74, 75, 86, 96, 98, 101, 116.

croix dont les uns et les autres peuvent être précédés est pareille à la croix papale, avec une seule traverse[1]. Ce n'est réellement qu'à la fin du seizième siècle que la croix à double traverse a paru en Occident, lorsque les ligueurs en firent un signe de ralliement. On l'appela alors croix de Lorraine, du nom des princes chefs de la Ligue. La croix à double traverse, peinte sur des poteries, nous semble donc indiquer, non moins que l'aigle, une origine orientale. Il doit exister des faïences byzantines plus anciennes que celles que nous venons de signaler au Louvre et au Musée de Cluny; celles-ci nous paraissent appartenir au dernier siècle de l'existence de l'empire grec; elles sont probablement analogues à celles qui, au milieu du quatorzième siècle, étaient employées sur la table des empereurs Jean Paléologue et Cantacuzène. Il se pourrait qu'elles remontassent à cette époque. Il ne faut pas s'étonner d'y voir des armoiries italiennes ou même françaises. Les princes français et les Vénitiens ont occupé Constantinople jusqu'en 1261, et lorsque les Grecs de Nicée, aidés des Génois, rentrèrent en possession de la ville, ceux-ci s'établirent dans le faubourg de Péra. Peu de temps après, les Vénitiens, réconciliés avec l'empereur grec, établirent de nouveau de grandes relations commerciales avec l'empire d'Orient et se chargèrent de pourvoir les nations occidentales des produits fort recherchés des fabriques grecques ou sarrasines. On comprend donc parfaitement que des seigneurs italiens aient pu commander aux fabriques de l'empire grec des faïences enrichies

[1] M. L'ABBÉ PASCAL, *La Liturgie catholique;* Montrouge, 1844, col. 455.

de leurs armes, à une époque où l'Italie n'en faisait pas encore. M. Darcel, qui a fait une étude approfondie des productions de la céramique, sans avoir recherché, comme nous venons d'essayer de le faire, les produits de cette fabrique byzantine, dont il constate au surplus l'existence, n'a pu se décider à maintenir parmi les productions hispano-arabes certaines poteries qui jusqu'à présent avaient semblé appartenir à cette fabrication, et il s'est demandé si l'on ne devait pas les reconnaître comme des faïences italiennes primitives dont l'exécution pourrait remonter jusqu'au quatorzième siècle, et qui seraient antérieures aux travaux de Luca della Robbia, et à l'introduction en Italie des procédés hispano-arabes. Partant de là, il a classé dans cette catégorie un plat du Musée de Rouen, où l'on voit un jeune homme et une jeune fille près d'un arbre, et dans une frise des chiens poursuivant des lièvres; un vase ovoïde à deux anses, appartenant au Musée Kensington, qui est décoré de deux lions affrontés, et le plat du Musée de Cluny (n° 2058 du catalogue), que nous avons cité plus haut[1]. Nous croyons devoir joindre à ces poteries un beau plat du Musée de Sèvres, à glaçure légèrement stannifère. Neuf lions décorent le large bord du plat; au centre est une armoirie italienne, autour de laquelle on voit des chiens qui poursuivent des cerfs. Toute cette ornementation, qui d'ailleurs ne présente aucun caractère du style arabe, est tracée en bleu sans reflets métalliques[2]. Ces lions affrontés, ces chiens courant après

(1) *Notice des faïences peintes... du Musée du Louvre*, p. 18 et 47.

(2) Ce plat est reproduit dans la traduction de MM. d'Armaillé et Salvetat de l'*Histoire des faïences, poteries et porcelaines* de M. Marryat, p. 65.

des cerfs, n'appartiennent pas exclusivement à l'art asiatique; on trouve souvent ce genre de représentation dans les productions des arts industriels de l'empire d'Orient. En traitant des étoffes byzantines, nous en avons cité où l'on voyait des lions affrontés ou adossés, et nous avons rencontré des sujets de chasse dans les miniatures des manuscrits byzantins. A partir du dixième siècle, les peintres grecs se laissèrent aller à la fantaisie de leur imagination, et ils ne manquèrent pas, pour ajouter à la richesse de l'ornementation, de faire des emprunts à l'art asiatique. Nous citerons seulement un manuscrit du dixième siècle, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, dont nous avons fourni une description à laquelle nous prions le lecteur de se reporter [1]. On voit notamment, dans l'une des vignettes, un léopard dressé à la chasse, lancé par un homme sur des cerfs qui fuient. Au surplus l'exécution des poteries ci-dessus signalées, qu'on voudrait attribuer à une fabrication italienne antérieure au quatorzième siècle, offre le témoignage d'un art beaucoup plus avancé que les mezza-majolica italiennes du quinzième siècle. Nous croyons donc qu'on doit les regarder comme appartenant à ces fabriques byzantines qui, au milieu du quatorzième siècle, fournissaient des poteries pour la table des empereurs.

Prenant comme point de comparaison les faïences du Louvre et du Musée de Cluny, que nous regardons comme provenant des fabriques de l'empire grec, nous classerons dans la même catégorie plusieurs pièces du Musée de Cluny décorées de la même façon et présen-

[1] Ms. grec, n° 64, fol. 6; voyez t. III, p. 53.

tant un émail et des procédés de fabrication analogues. Telles sont : 1° deux vases cylindriques (nos 2925 et 2926 du catalogue) à reflets métalliques, décorés de petites feuilles alternativement bleues et mordorées, en tout semblables à celles qui couvrent le grand plat (n° 2058 du catalogue) qui porte au revers une grande aigle byzantine ; — 2° un grand vase de forme orientale, nouvellement entré dans ce Musée et non encore catalogué ; il est décoré de petites feuilles semblables, alternativement bleues et mordorées ; au centre, est un écu de forme italienne, coupé d'or et d'azur, au lion coupé de l'un en l'autre ; — 3° un grand plat à reflets métalliques (n° 2061 du catalogue) appartenant à la même fabrication et ayant la même ornementation que le plat (n° 2060) qui porte au centre une aigle byzantine.

Nous terminerons cette dissertation en rappelant un fait que nous a fait connaître M. Davillier[1], c'est que les faïences réputées hispano-arabes existent en très-grande quantité dans l'île de Chypre. Il explique ce fait curieux par la possession que les Vénitiens eurent de cette île de 1489 à 1570, ce qui, dit-il, la rendait plus accessible aux commerçants espagnols. L'île de Chypre est située à l'extrémité de la Méditerranée, en vue des côtes de la Phénicie et de l'Asie Mineure. Elle appartint à l'empire grec jusqu'en 806 qu'elle fut ravagée par le calife Haroun al-Raschid. Richard Cœur-de-lion s'en empara en 1191 et la donna à Gui de Lusignan, seigneur français, qui y fonda le royaume de Chypre; ses descendants en restèrent possesseurs jusqu'en 1489, que Catterina Cornaro la vendit aux Vénitiens. N'est-il pas

[1] *Histoire des faïences hispano-moresques*, p. 27.

beaucoup plus probable que les poteries réputées hispano-arabes qu'on trouve encore aujourd'hui en Chypre sont provenues des fabriques de l'Asie Mineure ou de celles de Constantinople, qui n'est pas éloignée, que de l'Espagne, qui est située à une grande distance? N'est-il pas possible encore que l'île de Chypre ait possédé, comme beaucoup d'autres provinces de l'empire grec, des fabriques de poteries d'où proviendraient celles qu'on y trouve aujourd'hui?





CHAPITRE II.

TERRES CUITES ET POTERIES VERNISSÉES ET ÉMAILLÉES DES FABRIQUES D'ESPAGNE ET D'ITALIE.

§ I.

FAÏENCES HISPANO-ARABES.

I.

Nature de ces faïences.

Les poteries hispano-arabes ont été méconnues pendant bien longtemps et confondues avec les majolicas italiennes à reflets métalliques ; mais depuis que l'archéologie a étendu ses études à tous les monuments de la vie privée, on a restitué aux fabriques hispano-arabes les produits très-curieux qui leur appartiennent. M. Riocreux, le savant conservateur du Musée céramique de Sèvres, est le premier qui les ait signalés et remis en lumière.

Depuis quelques années, on a cru devoir changer le nom d'hispano-arabe en celui d'hispano-moresque ; nous croyons qu'on a eu tort : nous nous expliquerons plus loin sur ce sujet.

Les poteries hispano-arabes sont couvertes d'un émail blanc, rosé ou jaunâtre, enrichi de dessins et d'ornements soit bleus, soit d'un jaune variant du jaune d'or pâle au rouge auréo-cuivreux ; elles offrent un lustre à reflet métallique qui les caractérise. Les dessins consistent ordinairement, dans les pièces anciennes, en cyprès, en imbrications, en filigranes vermiculés, et en ornements contournés qui paraissent dérivés des caractères arabes, et quelquefois, mais plus rarement, en animaux. Dans les spécimens plus récents, l'influence chrétienne se fait sentir, et l'on y trouve des inscriptions latines et des armoiries espagnoles. Les pièces dont le décor auréo-cuivreux est d'un rouge très-prononcé et qui offrent des oiseaux et des animaux au milieu de branchages enroulés, passent pour les plus modernes de ces poteries, par la raison que des spécimens de ce genre accusent évidemment le dix-septième siècle, et qu'on en fabrique encore aujourd'hui de cette sorte dans le royaume de Valence [1].

La composition du lustre métallique qui rend ces poteries si curieuses n'est pas encore parfaitement connue. M. Brongniart y avait dès 1831 constaté l'absence de l'or. M. Davillier, qui a fait des essais pour le retrouver, a pensé qu'on en devait la couche colorante à une pellicule inappréciable de silicate de protoxyde de cuivre. De nouveaux travaux paraissent avoir établi qu'outre le

[1] M. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques*, p. 44.

cuivre on avait dû y employer l'argent, lorsqu'on avait voulu diminuer l'intensité de la couleur et lui donner un ton plus clair et plus doux. C'est par le mélange des deux métaux qu'on arrivait probablement aux reflets chatoyants et nacrés qu'on admire dans ces poteries, mais l'action du feu et une certaine adresse de manipulation entraient pour beaucoup dans la réussite des pièces.

II.

Historique de la faïence hispano-arabe.

Nous nous sommes déjà prononcé sur l'origine qu'on doit attribuer, suivant nous, aux poteries arabes. En conquérant la Syrie, au septième siècle, les Sarrasins y trouvèrent des fabriques de poterie qui jouissaient d'une grande réputation depuis le cinquième. Que les potiers syriens, sujets de l'empire grec, aient continué leur fabrication sous la domination musulmane, ou que des ouvriers d'origine arabe se soient faits potiers lorsque, cent années après la conquête, les Sarrasins s'adonnèrent aux sciences et aux arts, on ne trouve toujours, dans les deux hypothèses, que la continuation des procédés céramiques appartenant aux Syriens, procédés qui ont pu recevoir avec le temps des modifications, mais dont le point de départ paraît incontestable. Quant aux Arabes, qui envahirent l'Espagne en 711, ils agissaient sous l'impulsion du calife de Damas, et lorsque l'unité du califat eut été rompue (756) et que les Ommiades eurent succédé aux Abbassides dans la souveraineté de la péninsule Ibérique, ce fut encore en Asie que les califes d'Espagne allèrent puiser les éléments des lettres, des sciences et des arts. Abderrah-

man III (912 † 961), dont le règne d'un demi-siècle fut l'époque la plus brillante de la domination des Arabes en Espagne, y avait introduit les sciences et les arts de l'école de Bagdad (1). C'est donc aux fabriques de l'empire arabe d'Asie que ce savant prince aura emprunté les procédés de la céramique artistique, s'il s'est occupé de cet art, comme on peut le supposer, puisque la mosquée de Cordoue, bâtie par un de ses aïeux et embellie par lui, renferme des carreaux de faïence émaillée. Il y a donc lieu de maintenir aux poteries dont nous nous occupons le nom d'hispano-arabes, qui leur a été donné il y a vingt ans par M. Riocreux. En supposant même que cette poterie n'ait été introduite en Espagne qu'à l'époque de la domination des Mores, il faudrait encore lui laisser la même dénomination; car les Almohades, qui envahirent l'Espagne au douzième siècle et se substituèrent aux Arabes, avaient eu pour chef un Arabe, Muhammad-ben-Abdallah, qui avait puisé à Bagdad la grande instruction qu'il possédait (2).

Quelle que soit l'époque de la fabrication en Espagne de la poterie émaillée, le plus ancien document qui en fasse mention ne remonte pas au delà du milieu du quatorzième siècle. On le trouve dans la relation donnée, vers 1350, par un More de Tanger, Ibn-Bathoutah, des voyages qu'il avait exécutés en Orient et en Espagne. « On » fabrique à Malaga, dit-il, une belle poterie ou porce- » laine dorée, que l'on exporte dans les contrées les plus » éloignées (3). » Ibn-Bathoutah parle assez longuement de

(1) M. SÉDILLOT, *Histoire des Arabes*, p. 252.
(2) M. SÉDILLOT, *Histoire des Arabes*, p. 289.
(3) *Voyages d'Ibn-Bathoutah*, traduction Defrémery; Paris, 1858.

Grenade, sans y indiquer aucune fabrique de poterie; on a donc pensé que Malaga avait dû être le centre de la fabrication des poteries dans le royaume de Grenade [1], et l'on a pu avec raison attribuer aux fabriques de cette ville, déjà anciennes en 1350 puisqu'elles possédaient alors un grand débit d'exportation, les carreaux de revêtement du palais de l'Alhambra, qui fut édifié à la fin du treizième siècle par Mohammed Alhamar († 1273) ou par son fils Mohammed II († 1302). L'un de ces carreaux existe au Musée céramique de Sèvres; la glaçure en a été examinée dans le laboratoire de cet établissement, et a dénoté la présence du plomb et de l'étain [2]. M. Davillier a également rapporté à la fabrique de Malaga les célèbres vases trouvés dans l'Alhambra, et dont un seul subsiste aujourd'hui, relégué au milieu de chapiteaux brisés et de fragments de marbre. M. Davillier, qui a fait faire une photographie de ce beau vase, trouve que son galbe, simple et élégant, n'a jamais été reproduit fidèlement. Ce vase a 1 mètre 36 centimètres de hauteur et 2 mètres 25 centimètres de circonférence. Le fond d'émail jaunâtre est enrichi d'entrelacs délicats et de capricieuses arabesques, au milieu desquels courent des caractères arabes, qui forment eux-mêmes des ornements d'une grande élégance; deux grandes antilopes occupent le milieu du vase, au-dessus d'une large inscription qui en fait le tour. Toute cette ornementation est rendue en émail bleu à reflets d'or un peu pâles [3]. La

[1] M. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques*, p. 13.

[2] Brongniart, *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 93.

[3] M. Davillier, *Hist. des faïences hispano-mor.*, p. 13. Ce vase a été figuré par Alex. de Laborde dans son *Voyage en Espagne*, t. II, pl. LXV

fabrication de ce beau vase peut être contemporaine de la construction du palais; elle ne saurait être postérieure à 1492, date de la prise de Grenade par les Espagnols.

Après la fabrique de Malaga, il faut citer celle de Majorque, qui est signalée dans un traité sur le commerce et la navigation écrit en 1442 par Giovanni di Bernardi da Uzzano, citoyen de Pise. Cet auteur parle des différents objets qui se fabriquaient dans les îles Majorque et Minorque, et fait notamment mention de la faïence, qui avait alors, dit-il, un grand débit en Italie (1). Le centre de la fabrication dans l'île Majorque paraît avoir été la petite ville d'Ynca, située dans l'intérieur de l'île. Un plat conservé au Musée de Cluny (n° 2050 du catalogue de 1861) porterait à l'ombilic les armes de cette ville (2).

Les recherches que M. Davillier a faites dans les auteurs espagnols lui ont appris que le royaume de Valence renfermait un grand nombre de villes et de villages dans lesquels on fabriquait des poteries renommées. Au treizième siècle, Jayme Ier d'Aragon octroyait une charte aux potiers sarrasins de la ville de Xativa, au terme de laquelle, en payant un impôt, ils pouvaient exercer librement leur industrie. Marineo Siculo, qui écrivait en 1517, dit que les faïences de Valence sont les plus estimées de toutes celles qui se fabriquent en Espagne. Barreyros vante la faïence de Barcelone. Beuter, dans sa Chronique générale d'Espagne, imprimée en 1530, mentionne les localités du royaume de Va-

et LXVI, p. 25; et dans l'ouvrage de MURPHY, *The Arabian antiquities of Spain*; London, 1816.

(1) Citation de M. DAVILLIER, *Hist. des faïences hisp.-mor.*, p. 26.

(2) *Idem*, p. 28.

lence où l'on trouve de la terre propre à la fabrication des poteries. Martin de Vicyana, dans sa Chronique de Valence de 1564, Escolano et Diago, dans leurs Histoires du royaume de Valence, qui sont des premières années du dix-septième siècle, citent également les villes, bourgs et villages où l'on fabriquait des vases de différentes sortes et des carreaux de revêtement en faïence. Biar, Trayguera, Alaquaz, Carcre, Paterna, et surtout Manisès, étaient les plus en réputation. Escolano prétend que de son temps (1610), en échange des faïences que l'Italie envoyait de Pise en Espagne, on lui expédiait des vaisseaux chargés de celles de Manisès; et Diago, que le Pape, les cardinaux et les princes romains faisaient des commandes à cette fabrique[1]. Ces faïences devaient avoir à peu près perdu tout caractère moresque; ce sont celles à décor auréo-cuivreux, d'un rouge très-prononcé, qui reproduisent des oiseaux au milieu de branchages enroulés sans symétrie.

La fabrication des poteries était restée principalement dans la main des Mores; l'ordonnance de Philippe III, qui ordonna leur expulsion, amena la ruine de cette industrie. Il paraît qu'à partir de cette époque les fabriques espagnoles employèrent exclusivement les reflets de cuivre rouge très-prononcés.

(1) Salva, *Colleccion de documentos ineditos*; — Marineo Siculo, *De as cosas memorables de España*, 1539; — Barreyros, *Chorographia de alguns lugares*, 1546; — Ant. Beuter, *Chronique génerale d'Espagne*, 1530; — Martin de Vicyana, *Cronica de Valencia*, 1564; — Escolano, *Hist. de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*, 1610; — Diago, *Anales del reyno de Valencia*, 1613; citations de M. Davillier, *Hist. des faiences hisp.-mor.*, p. 31 et suiv.

III.

Classification des faïences hispano-arabes.

Il y a vingt ans, peu de temps après que M. Riocreux eut séparé les poteries hispano-arabes des poteries italiennes, nous avions essayé d'en faire une classification [1]. Cette classification a été attaquée comme peu exacte, et nous avions eu tort, en effet, de regarder comme les plus anciens, à cause de leur imperfection, ces spécimens à reflets de cuivre rouge, qui sont, à ce qu'il paraît, les plus récents, et dont l'imperfection est le résultat de la décadence, et non d'un premier essai. Depuis, on a tenté d'autres classifications, qui n'ont pas résisté davantage à un examen attentif. Nous dirons avec M. Darcel qu'il n'est pas possible de classer par fabriques les faïences hispano-arabes; tout ce qu'on peut essayer, c'est de leur assigner approximativement une époque de fabrication. Il nous semble qu'on peut regarder comme les plus anciennes celles où le style arabe est exclusif ou dominant, et où le décor renferme des cyprès et des caractères arabes, ou des ornements qui en sont dérivés. Plusieurs de ces spécimens peuvent remonter au temps où le royaume de Grenade était encore dans la main des Mores. M. Davillier n'hésite pas à attribuer à cette époque trois grands bassins creux du Musée de Cluny (n°s 1152, 2048 et 2584 du catalogue de 1861), auxquels il trouve une grande analogie avec le vase de l'Alhambra, et deux grands vases du même musée (n° 2049), qui offrent un décor du même style

[1] *Descript. des objets d'art de la collection Debruge*, INTRODUCTION; Paris, 1847, p. 285.

et des caractères arabes. On peut certainement faire remonter à la même époque un grand plat appartenant au Musée du Louvre (n° 2 du catalogue de M. Darcel, de 1864), au centre duquel est un cyprès d'un beau bleu, et le plat décoré d'un griffon que reproduit notre planche CXXII.

On pourrait regarder comme d'une époque un peu moins ancienne les vases où le décor dénote évidemment une main arabe, mais où on lit des inscriptions latines ou espagnoles, souvent altérées par l'ignorance de l'ouvrier. A cette catégorie se rattacherait un pot à bec, d'une forme tout à fait archaïque, appartenant au Louvre (n° 8 du catalogue), sur le bord duquel on lit une inscription formée du mot UBAS pour uvas (raisins) [1], plusieurs fois répété; les lettres sont disposées de droite à gauche, comme cela se pratique dans l'écriture arabe. On peut également citer en ce genre un plat appartenant au Musée britannique, au milieu duquel est une antilope peinte en bleu, et sur le rebord, l'inscription : SANTA CATALINA GUARDA NOS [2].

Les armoiries qui se voient souvent sur les poteries hispano-arabes peuvent encore servir à fixer l'époque de leur exécution.

[1] Les Espagnols se servent indifféremment du B au lieu du V et du V au lieu du B devant les voyelles. Le rédacteur du catalogue du Musée du Louvre a lu EUBAS et non UVAS, et en a fait le mot verbum, mot qui fait partie de la première phrase de l'Évangile de saint Jean, et dont on aurait fait un nom pour l'aigle, son symbole. Il en tire la conséquence que ce vase est de la fabrique de Valence, qui a saint Jean pour patron. Nous ne pensons pas que cette lecture, non plus que les conséquences un peu forcées qu'on veut en tirer, puisse être admise.

[2] Ce plat est reproduit dans la traduction déjà citée de l'*Histoire des poteries* de M. MARRYAT.

Il existe au Musée céramique de Sèvres deux plats armoriés qui sont fort intéressants. L'un porte un écu parti d'Aragon, flanqué à dextre de Castille, à sénestre de Léon, parti de Navarre-Évreux. Ce sont les armoiries de Blanche de Navarre, fille de Charles III, roi de Navarre, auquel elle succéda en 1425. Le parti droit de l'écu contient les armes de Jean d'Aragon, duc de Panafiel, auquel cette princesse avait été mariée en 1419 [1]; le parti gauche, ses armes personnelles [2]. Elle mourut en 1441. Ce plat a donc une date à peu près certaine, puisqu'il a dû être fabriqué pour Blanche de Navarre postérieurement à son mariage avec Jean d'Aragon, c'est-à-dire de 1419 à 1441. L'autre plat possédé par le Musée de Sèvres est d'une fabrication plus soignée; le fond est rempli par un écu, parti de Castille et Léon, parti d'Aragon-Sicile, qui est celui de Ferdinand et Isabelle. Ce plat doit donc avoir été fabriqué durant le temps de leur union, c'est-à-dire de 1469 à 1504.

La belle collection céramique du roi de Prusse, conservée à la Kunstkammer, possède un plat décoré uniquement des armoiries d'Aragon-Sicile. Il est donc probablement postérieur à 1409, époque de la réunion définitive de la Sicile au royaume d'Aragon, et pourrait bien être antérieur à la réunion de ce royaume à la Castille par le mariage de Ferdinand et d'Isabelle.

(1) Le Père Anselme, *Histoire généalogique et chronologique de la maison de France.*

(2) L'écu d'Évreux est semé de France au bâton componé d'argent. Dans le plat de Sèvres, le peintre a omis le bâton componé sur le semé de France. Mais les armoiries de Navarre, soutenues de l'écu de France ancien, jointes à l'écu de Jean d'Aragon, duc de Panafiel, ne peuvent appartenir qu'à la princesse Blanche, reine de Navarre.

IV.

Plats à godrons, supposés hispano-arabes.

On a rangé jusqu'à présent parmi les faïences hispano-arabes des plats à ombilics saillants d'où rayonnent parfois des godrons courbes; fort souvent les bords sont également enrichis de godrons; le décor est toujours exécuté en jaune métallique à reflets tirant sur le rouge; il est composé de rosettes, alternant avec une fleur d'œillet, ou plutôt de chardon sur tige. Ce qu'il y a surtout de remarquable dans ces plats, c'est qu'ils sont absolument semblables, pour la forme, aux plateaux du seizième siècle de cuivre émaillé, que l'on croit avoir été exécutés à Venise, sans que rien ait pu l'établir [1]. Cette ressemblance les a fait attribuer à l'Italie par quelques archéologues; M. Darcel y verrait plutôt des productions de la renaissance qui s'est produite en Espagne au seizième siècle, sous l'influence des artistes italiens [2]. Il est certain que ces poteries à godrons paraissent se rattacher, par la nature de l'émail et la couleur du décor, aux faïences hispano-arabes du quinzième siècle.

V.

Poteries siculo-arabes.

On a rapporté depuis quelques années de la Sicile des poteries qu'on a voulu rattacher aux faïences hispano-arabes, mais qu'il est impossible de confondre avec elles. Deux vases de cette provenance, de 30 centimètres

[1] Voyez plus haut, p. 153.
[2] *Notice des faïences du Musée du Louvre*, p. 46.

de hauteur, sont conservés dans le Musée céramique de Sèvres. Ils ont été rapportés de Calata-Girone. « La pâte » de cette poterie, dit M. Salvetat, très-siliceuse, est » dure, presque cuite en grès, assez fine; la glaçure est » un vernis épais, très-dur, rappelant les vernis alcalins » à base de soude. Les dessins qui sont placés sous ce » vernis sont obtenus par un trait noirâtre probable- » ment dérivé du fer chromé natif, rechampis en bleu » noir dérivé du cobalt impur; cette poterie est tressaillie » comme la poterie chinoise et présente une certaine » analogie avec les grès de ce pays recouverts d'une gla- » çure feldspathique [1]. » La forme des vases est élégante et rappelle les formes chinoises; des caractères arabes décorent le bas de la panse. L'absence de toute espèce de document sur l'existence en Sicile de fabriques de produits céramiques, jointe à la rareté des spécimens de cette sorte dans cette contrée, et une certaine analogie entre ces poteries et les coupes trouvées à Damas par M. le contre-amiral Despointes, qui sont conservées au Musée de Sèvres et au Louvre (n° 1 de la *Notice* de M. Darcel), peuvent faire supposer que les vases rapportés de Calata-Girone appartiennent à quelque fabrique des provinces asiatiques de l'empire arabe.

Il faut donc encore, comme on le voit, faire de nombreuses recherches avant de pouvoir tracer d'une manière certaine l'histoire de la faïence hispano-arabe; mais on peut constater tout au moins, avec le plat aux armoiries de Blanche de Navarre, le degré de perfection auquel était arrivée cette faïence dans le premier quart du

(1) MM. d'Armaillé et Salvetat, traduction de l'*Hist. des poteries...* de M. Marryat, p. 28.

quinzième siècle; ce qui donne la preuve que la fabrication doit en remonter à une époque beaucoup plus ancienne, antérieure bien certainement à l'emploi fait par Luca della Robbia de l'émail stannifère pour colorer ses reliefs de terre.

§ II.

TERRES CUITES ÉMAILLÉES DE LUCA DELLA ROBBIA ET DE SES CONTINUATEURS.

Bien que des recherches considérables aient été faites depuis quinze ans sur l'histoire des arts céramiques, il n'a pas encore été possible de déterminer d'une manière bien précise l'époque de l'introduction en Italie de l'émail stannifère appliqué aux reliefs de terre et aux poteries; aucun document n'en a signalé l'existence, à une date antérieure aux travaux de Luca della Robbia, et l'on n'a pu produire aucune faïence appartenant évidemment à l'Italie qui les ait précédés. On peut donc laisser à ce grand artiste la gloire d'avoir été en Italie le premier qui ait appliqué à des ouvrages de terre cuite un enduit d'émail stannifère, dont les potiers, en Orient et en Espagne, faisaient depuis longtemps usage.

Vasari avait fixé la date de la naissance de Luca della Robbia à l'année 1388, mais des documents authentiques ont établi qu'il était né en 1399 ou 1400. Dans la déclaration que Simone, son père, fit de ses biens aux officiers du fisc en 1427, il annonça que Luca était âgé de vingt-sept ans, et Luca lui-même, dans une déclaration semblable, datée de 1457, se dit âgé de cinquante-huit ans [1]. Vasari tombe dans une

[1] DOTT. GIOV. GAYE, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 182.

un sculpteur du premier mérite, au milieu des grands artistes de l'époque. Mais Luca était impatient d'arriver à la fortune; et envisageant le peu de profit que ses travaux lui procuraient, en comparaison du temps qu'il y employait et des fatigues dont il était accablé, il s'appliqua à trouver une occupation plus lucrative. Il pensa que, la terre se travaillant beaucoup plus facilement que le marbre et le bronze, il suffisait de trouver un moyen capable de conserver longtemps les ouvrages de terre pour en obtenir un débit considérable. Après de nombreux essais, il parvint à donner à ses sculptures en terre l'éclat et la dureté du marbre, en les glaçant d'un émail blanc, opaque, très-dur et sans gerçure. Luca trouva-t-il, par suite de ses recherches, le moyen de faire l'émail blanc stannifère dont il revêtit ses travaux de plastique, ou bien avait-il eu connaissance des procédés déjà mis depuis longtemps en usage dans l'empire d'Orient et chez les Arabes? On ne saurait le dire. Toujours est-il que l'application d'un glacis d'émail, inaltérable aux injures de l'air, sur des sculptures en terre qui pouvaient se modeler en peu de temps et sans frais, apporta un grand secours aux besoins de l'architecture. Les bas-reliefs de terre émaillée de Luca furent recherchés pour l'embellissement de tous les édifices et surtout des églises.

Dès que Luca eut réussi à émailler des reliefs de terre, les administrateurs de l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore le chargèrent de faire un grand bas-relief de forme ogivale, représentant la Résurrection du Christ, pour décorer l'arc surmontant la belle porte de bronze de la sacristie, qui est au côté nord de l'église. Les figures et

les accessoires de cette grande composition sont émaillés en blanc, le fond seul est coloré en bleu. On ne connaît pas la date de l'exécution de ce bas-relief, qui ne peut être le début des procédés de l'artiste, car c'est un chef-d'œuvre de sculpture et d'émaillerie; mais elle est antérieure à 1446, puisque les archives de l'église ont constaté qu'en cette année on lui commanda un second bas-relief pour orner le dessus de la porte de l'autre sacristie, du côté du midi [1], et que Vasari nous apprend que ce nouveau travail, où l'Ascension est reproduite, lui fut demandé par suite de l'admiration que le bas-relief de la Résurrection avait excitée. Dans son nouvel ouvrage, Luca employa la couleur verte pour les terrains et les arbres; les figures se détachent en blanc sur un fond bleu, comme dans le premier bas-relief. Florence, l'église San-Miniato-al-Monte, près de cette ville, et Prato, renferment de très-beaux ouvrages attribués par Vasari à Luca, et qui sont incontestablement de lui. Il serait sans intérêt de les mentionner tous ici; ceux de nos lecteurs que ces détails intéresseraient devront recourir au catalogue que M. Henri Barbet de Jouy a dressé de l'œuvre des della Robbia à la suite d'un excellent travail sur Luca et ses continuateurs [2]. Vasari dit que Luca commença par faire des ouvrages qui n'étaient que blancs [3]; mais lorsqu'il voulut employer les couleurs, il n'en fut pas prodigue. Le jaune, le bleu foncé,

(1) *Archivio dell' opera del Duomo di Firenze*, apud Rumohr, *Italienische forschungen*, t. II, p. 364.

(2) *Les della Robbia; étude sur leurs travaux, suivie d'un catalogue de leur œuvre;* Paris, 1855.

(3) *Vita di Luca della Robbia;* ed. Lemonnier, t. III, p. 65.

le vert de cuivre et le violâtre sont à peu près les seules qu'il ait employées. On ne peut mieux apprécier son talent que ne l'a fait M. Barbet de Jouy dans l'*Étude* qu'il a consacrée à la famille della Robbia. « Les com- » positions de Luca sont toujours simples, comme il » convient à la sculpture; les figures en petit nombre, » les attitudes nobles et naturelles, l'expression calme, » le costume élégant et d'une coloration toujours modé- » rée; les cadres sont formés de peu de moulures, que » décorent avec sobriété des ornements empruntés à » l'art grec, un rang d'oves, des feuilles d'eau, une ligne » de perles; s'il ajoute un tore de feuillages et de fleurs, » celles-ci sont d'un doux relief. Luca n'excelle pas » moins dans l'exécution matérielle. Dans les œuvres sor- » ties de sa main, la couche d'émail est mince, déliée, » d'un ton transparent, qui tient à la fois du marbre de » Paros et de l'ivoire un peu jauni; le bleu des fonds est » calme et tempéré [1]. »

Luca ne se contenta pas d'émailler ses sculptures de terre; il aurait, d'après Vasari, peint des figures et des sujets sur des plaques de terre cuite; cet auteur cite comme étant de lui un médaillon placé sur les murs d'Or-San-Michele, où il a représenté les instruments et les insignes de l'art de la construction [2].

Le Musée Kensington, de Londres, conserve douze disques peints en camaïeu sur terre émaillée, représentant les douze mois de l'année, que M. Robinson, le savant conservateur de cette collection, regarde comme ayant été exécutés par Luca pour le cabinet d'étude de

(1) *Les della Robbia*, p. 32.

(2) *Vita di Luca della Robbia*; éd. Lemonnier, t. III, p. 67.

Pierre de Médicis [1]. Le bleu foncé, le bleu clair et le blanc sont employés pour dessiner, modeler et éclairer les figures. Faut-il donc reconnaître encore dans Luca della Robbia le promoteur en Italie de la peinture sur faïence? On ne peut douter, en tout cas, que ses travaux n'aient imprimé un grand essor à l'art céramique. Ce grand artiste mourut en 1481. On croit pouvoir lui attribuer le bas-relief que reproduit la planche CXXIII de notre Album.

Andrea, fils de Marco della Robbia, qui était frère de Luca, succéda à son oncle. Il était alors âgé de quarante-quatre ans, et il travaillait depuis longtemps avec lui. Aussi fut-il un continuateur habile du maître, sans atteindre cependant à la perfection qui distingue le créateur de la terre cuite émaillée. On peut reprocher à ses figures de manquer de style, et à ses draperies de présenter un peu de roideur. Andrea fait abus dans ses cadres de têtes de chérubins, et donne souvent aux fruits et aux feuillages dont il les compose, des proportions trop fortes qui écrasent le sujet. Parmi les plus beaux ouvrages d'Andrea, qu'on peut regarder comme authentiques, il faut citer, à Florence, les naïves et gracieuses figures d'enfants dont il a décoré la loge de l'hospice des Innocents, et dans le cloître de cet hospice, au-dessus d'une porte de l'église, un bon bas-relief de l'Annonciation ; à Pistoia, au-dessus de la porte principale de la cathédrale, un grand bas-relief de forme cintrée, où la Vierge est représentée à mi-corps, tenant l'enfant

(1) *South Kensington Museum. Italian sculpture of the middle ages...*, n°s 7632 à 7643; London, 1862, p. 59. La *Gazette des beaux-arts*, t. XIV, p. 469, a reproduit le mois de juin.

Jésus, qui est debout et nu jusqu'aux pieds. Deux anges la couronnent, deux autres sont en adoration à ses côtés. Andrea fit un très-grand nombre d'ouvrages durant sa longue carrière; il mourut à l'âge de quatre-vingt-onze ans, en 1528.

Andrea eut six fils de son mariage avec Giovanna di Piero. Trois furent sculpteurs, Giovanni, Girolamo et Luca. Un quatrième, Ambrogio, après avoir fait un monument de terre émaillée, prit l'habit de dominicain des mains de Savonarola, en 1495. Les trois fils d'Andrea travaillèrent sans doute avec lui dans son atelier, et leurs ouvrages doivent se confondre le plus souvent avec ceux de leur père. Luca alla à Rome, où il exécuta entre autres choses, dit Vasari, les pavés de diverses salles du Vatican et celui des loges que Léon X (1513 † 1521) fit construire sur les dessins de Raphaël. Girolamo se rendit en France, Giovanni seul resta en Toscane. Il existe de lui quelques ouvrages qui portent son nom ou qu'on peut lui attribuer. Le plus important de tous existe dans l'église du couvent San-Girolamo, pour les filles abandonnées. C'est une grande composition, servant de tableau d'autel, qui a pour sujet la Nativité. Elle renferme beaucoup de personnages sur différents plans; on y voit un groupe de bergers avec leur troupeau, rendu par des figures de très-petite proportion. La base du monument est ornée d'un bas-relief où l'artiste a reproduit l'Adoration des mages et le cortége des trois Rois. Les essais de perspective de Giovanni n'étaient pas heureux, et annonçaient la décadence d'un art qui s'éloignait de l'esprit et des intentions du créateur; celui-ci avait entendu allier ses bas-

reliefs à l'ensemble des monuments d'architecture, en faire une partie accessoire de leur décoration et non simuler des tableaux.

Nous ne pouvons passer sous silence une œuvre magnifique de la famille della Robbia. C'est une grande frise de 1 mètre 30 centimètres environ de hauteur, qui couvre toute la façade de l'hôpital del Ceppo, à Pistoia; elle remplit, sur une longueur de plus de 30 mètres, l'espace qui subsiste entre les six arcades de cette façade et les fenêtres qui s'ouvrent au-dessus. La frise est divisée en six bas-reliefs, ayant pour sujets les œuvres de miséricorde. Ils renferment un grand nombre de personnages. Chaque scène est encadrée dans deux pilastres. Les figures de la Religion, de la Prudence, de la Charité, de la Foi et de la Justice, remplissent l'espace entre les bas-reliefs. A chacun des angles de la façade est une Chimère de ronde bosse. Au-dessous et dans les parties triangulaires, entre les arcades, on voit des médaillons où sont figurés des sujets ou des armoiries. Un septième bas-relief existe sur une partie de bâtiment qui est en retraite; mais le bas-relief manque dans la partie de bâtiment correspondante. Dans les bas-reliefs, les carnations sont en terre cuite non recouverte d'émail; les vêtements et les accessoires sont émaillés en couleurs. La sagesse des compositions dans les grands bas-reliefs et la vérité des attitudes dénotent la main d'artistes de talent, et il ne paraît pas douteux que Andrea, malgré son âge avancé, n'ait dirigé ce grand travail et n'y ait même mis la main, aidé de ses enfants. Cette façade fut élevée en 1514; l'un des médaillons, entre les arcades, porte la date de 1525.

Girolamo, le plus jeune des enfants d'Andrea, travaillait avec succès la terre, le marbre et le bronze. Vasari dit qu'il était déjà devenu fort habile, lorsque des marchands florentins le conduisirent en France. Il nous semble que ce fut la mort d'Andrea qui détermina le départ de Girolamo; car François Ier ayant, par lettres patentes du 28 juillet 1528, décidé la construction, dans le bois de Boulogne, près de la Seine, d'un château qui fut connu plus tard sous le nom de château de Madrid, ce n'est que postérieurement à cette date que Girolamo put être chargé de la décoration de ce château, dont le gros-œuvre était confié à Pierre Gadier, « tailleur de pierre et maître maçon ». Toujours est-il qu'il résulte des recherches faites par M. de Laborde dans les comptes royaux, qu'en septembre 1529 l'atelier de Girolamo était en pleine activité. Vasari dit que notre artiste enrichit le château du bois de Boulogne de figures et d'ornements taillés dans une pierre tendre qui devenait dure avec le temps; mais les comptes royaux constatent également qu'il le décora de sculptures émaillées. Ainsi l'on trouve dans ces comptes plusieurs articles de dépenses comme celui-ci, qui est du 8 avril 1537 : « A Jherosme de la Robie, sculpteur et émail-» leur de terre cuite, pour tous les ouvrages par lui » faicts d'esmail et autres certaines pièces de terre cuite, » audit bastiment de Boullongne, 3572 livres [1]. » Philibert de Lorme ayant été nommé par Henri II surintendant des bâtiments, la direction des travaux d'art

[1] Nous empruntons cette citation et ce que nous disons du château de Madrid au bois de Boulogne à l'ouvrage de M. de Laborde, *Le Château du bois de Boulogne, dit Château de Madrid*; Paris, 1855.

du château de Madrid fut enlevée à Girolamo, qui retourna à Florence; mais lorsque le Primatice eut remplacé Philibert de Lorme (1559), Girolamo fut rappelé à Paris, et il put terminer la décoration de ce château, dont le plan, suivant toute apparence, avait été fourni par lui. Il put jouir du succès de son œuvre, car le château de Madrid était complétement achevé lorsqu'il mourut en 1567. Il ne reste absolument rien des travaux de terre émaillée qu'y fit Girolamo; le château de Madrid ayant été adjugé en 1792, comme propriété nationale, à une compagnie de démolisseurs, les objets en terre émaillée furent par elle vendus à un paveur, qui les fit pulvériser pour les convertir en ciment! Les comptes royaux constatent que Girolamo fit encore un grand médaillon de terre cuite émaillée, pour l'entrée du château de Fontainebleau, et qu'il sculpta en marbre blanc deux enfants de deux pieds de hauteur, destinés à la décoration du piédestal fait pour porter le vase qui contenait le cœur de François Ier [1].

Les procédés de l'émaillure des reliefs de terre cuite ne restèrent pas longtemps la propriété exclusive de la famille della Robbia. Baldinucci prétend qu'une demoiselle de cette famille [2] avait transmis le secret des procédés à un certain Andrea Benedetto Buglioni, qui aurait exécuté, tant à Florence qu'au dehors, un assez grand nombre d'ouvrages; Buglioni aurait eu un fils qui hérita du secret des procédés exploités par son père; il vivait encore en 1568. Baldinucci dit qu'après le fils

(1) M. de Laborde a donné les extraits des comptes dans la *Renaissance des arts à la cour de France,* t. I, p. 395 et 507.

(2) Marco della Robbia, frère de Luca, a eu deux filles, Francesca et Margherita.

Buglioni il ne se fit plus rien en reliefs de terre cuite émaillée, bien qu'un assez grand nombre d'artistes aient cherché de son temps († 1696) à retrouver ces procédés [1].

Dans leur commentaire sur la vie de Luca della Robbia par Vasari, MM. Milanesi, en s'appuyant sur un document découvert par le docteur Gaye [2] et daté de 1463, ont prétendu que le sculpteur Agostino, que Vasari avait par erreur donné pour frère à Luca della Robbia, avait néanmoins pratiqué les procédés de l'émaillure des terres cuites. Nous croyons que c'est là une erreur de leur part; et en effet le document porte bien que cet Agostino a fait un bas-relief de terre cuite, mais il ne dit pas que cette terre fût émaillée : « La » Resurrectione di Cristo intagliata di terra cotta ». Le mot invetriata n'existe pas dans le texte.

Tous les Musées en Europe ont recueilli des œuvres de la famille della Robbia; elles sont donc très-connues, et il est inutile d'en signaler ici des spécimens.

§ III.

FAÏENCES PEINTES ITALIENNES.

I.

Introduction de l'émail stannifère en Italie.

Les dépôts limoneux des rivières et des torrents qui s'écoulent des Apennins sont très-favorables à la fabrication des poteries, et il n'est pas douteux que dans un assez

(1) *Notizie de professori del disegno ;* Firenze, 1767, t. IV, p. 49.
(2) *Carteggio d'artisti,* t. I, p. 196.

grand nombre de localités situées sur le penchant de cette chaîne de montagnes, on ne se soit livré à cette industrie dès une époque très-reculée. Mais une très-grande incertitude règne sur la fabrique qui a fait emploi la première de l'émail stannifère sur les poteries, et qui a su les enrichir de peintures en émail. Passeri, l'historien des majolica faites à Pesaro, voudrait faire remonter jusqu'au commencement du quinzième siècle la fabrication des poteries décorées dans cette ville. C'est à cette époque que s'introduisit, suivant lui, l'usage de couvrir le vase encore cru d'une couche légère de terre très-blanche qui servait de fond, sur lequel se détachaient mieux les couleurs. Après une cuisson en biscuit, on lui donnait, ajoute-t-il, le marzacatto, c'est-à-dire un vernis composé d'oxyde de plomb, de lie de vin brûlée et de terre du lac de Pérouse [1]. Comme on le voit, il ne s'agit là que d'une poterie vernissée, mais non pas émaillée. M. Giuseppe Raffaelli, qui a écrit des Mémoires historiques sur les majolica de Castel-Durante, réclame la priorité pour cette ville; il prétend que dans ses anciennes archives il est fait mention, à la date de 1361, d'un potier désigné sous le nom de Jean des Biscuits, et il en induit que ce potier était l'inventeur de cette première cuisson donnée aux vases, qu'on appelle biscuit [2]. De là on a voulu tirer la conséquence que, dès 1361, l'émail stannifère était appliqué sur les poteries à Castel-Durante; mais M. Salvetat a refusé de l'admettre, en faisant observer que la cuisson en biscuit remontait au

(1) *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro;* Pesaro, 1838, cap. VI. Cet ouvrage a été traduit par M. Henri Delange; Paris, 1853.

(2) *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Castel-Durante;* Fermo, 1846, p. 8.

delà du quatorzième siècle; que les Byzantins la pratiquaient, comme on doit l'induire du récit que fait Théophile de leurs procédés de fabrication, et que la cuisson en biscuit étant aussi favorable à la mise en glaçure au vernis de plomb qu'à la glaçure par de l'émail stannifère, on ne pouvait trouver dans la cuisson faite par ce Jean la preuve qu'il revêtait ses poteries d'émail. Il nous semble donc qu'il doit demeurer pour constant qu'aucun texte ne constate l'emploi de l'émail stannifère sur les poteries en Italie, antérieurement à l'époque où Luca della Robbia commença à peindre sur des plaques de terre cuite revêtues du bel émail blanc dont il savait si bien colorer ses bas-reliefs. Si des poteries avaient été émaillées et peintes antérieurement à lui, Vasari n'aurait pas dit que Luca avait fait des recherches pour arriver à ce résultat, cercò di trovare il modo di dipingere le figure et le storie in sul piano di terra cotta. Aucune faïence de caractère franchement italien ne porte d'ailleurs une date certaine antérieurement aux travaux de Luca, et il faut laisser à ce grand artiste l'honneur d'avoir introduit en Italie les procédés de l'émaillure des terres cuites. Nous avons déjà dit, en traitant des terres émaillées de Luca, qu'on ne pouvait savoir s'il avait obtenu l'émail blanc stannifère de ses propres recherches ou de la connaissance qu'il aurait eue des procédés employés par les Byzantins et par les Arabes. Jusque dans ces derniers temps, il avait bien été admis que la connaissance de l'émail stannifère avait été apportée des îles Baléares en Italie. Jules-César Scaliger [1] avait dit qu'une faïence d'un très-grand prix, assez belle pour être com-

[1] Né près de Vérone en 1484, mort à Agen en 1558.

parée aux poteries de l'Inde, se fabriquait de son temps à Majorque, et que le nom de majolica donné à la faïence italienne dérivait de Majorica[1]. Fabio Ferrari, dans ses *Origines de la langue italienne,* prétendait que le mot majorica avait été changé en majolica par une certaine coquetterie de langage, per un certo vezzo di lingua, et le dictionnaire de la Crusca, en donnant la définition de la majolica, ajoutait qu'elle était ainsi nommée de l'île Majorque, où l'on commença à la fabriquer [2]; mais ces différentes opinions ne sont pas des raisons et ne prouvent rien. En effet, les recherches de M. Raffaelli lui ont appris que le mot majolica n'avait été adopté que vers 1500[3], et M. Robinson[4] a fait remarquer que Piccolpasso, qui a écrit en 1548 un traité sur l'art du potier, réservait le nom de majolica aux seules faïences à reflets métalliques[5]. Comme il est évident que, dès le milieu du quinzième siècle, Luca della Robbia peignait sur terre cuite émaillée, et qu'antérieurement à 1500, plusieurs fabriques d'Italie produisaient des vases émaillés enrichis de peintures, on ne peut induire du nom de majolica aucune preuve en faveur de l'introduction en Italie de l'émail stannifère par les hispano-arabes, et la question d'origine reste tout entière.

(1) *Exotericarum exercitationum;* exerc. 92.

(2) « Majolica, sorta di vasi di terra simile alla porcellana, cosi detta dell' isola di Majorica dove prima se facevano. »

(3) *Mem. istor. delle maiol. lav. in Castel-Durante*, p. 7.

(4) Catalogue de la collection Soulages.

(5) L'édition de Piccolpasso, publiée à Rome en 1857, ne fait pas mention des faïences à reflets métalliques; c'est dans le manuscrit original de l'auteur, appartenant aujourd'hui au Musée Kensington, que M. Robinson a puisé son observation.

II.

La mezza-majolica.

Il paraît certain que les procédés de la composition de l'émail stannifère ne furent pas vulgarisés pendant la vie de Luca della Robbia, et que ce fut seulement quelques années après sa mort que le secret en fut connu des fabricants de poteries. Passeri constate qu'il n'était pas en usage avant l'année 1500 dans la fabrique déjà renommée de Pesaro[1]; mais l'historique que trace cet archéologue des progrès de l'art céramique nous apprend que bien antérieurement les potiers de cette ville savaient décorer leurs œuvres. Dès 1450, les seigneurs de Pesaro avaient donné des encouragements aux céramistes, et c'est de cette époque qu'on avait commencé à enrichir les vases de peintures. Dans les poteries de ce temps, dont nous avons fait connaître plus haut la préparation, d'après Passeri, qui leur donne le nom de mezza-majolica, les contours des figures sont rendus par un trait de couleur bleue ou noire, les chairs restent en blanc, exprimées par le fond, et les vêtements sont colorés. Il y a très-rarement des sujets sur ces poteries; on y voit ordinairement des figures isolées en pied, des figures en buste, et le plus souvent de simples ornements. Le dessin, assez correct d'ailleurs, est dur et sec; on ne trouve dans la peinture ni ombre ni demi-teinte; mais ce qui rend cette mezza-majolica très-curieuse, c'est son lustre à reflets métalliques chatoyants, que nous avons déjà signalé dans les faïences des céramistes hispano-arabes.

Les plus beaux travaux en ce genre sont les plats d'un

(1) *Istoria delle pitt. in majolica*, cap. VIII, p. 43.

artiste qui florissait à Pesaro vers 1480. Passeri en donne une description si minutieuse, qu'il est impossible de ne pas les reconnaître lorsqu'on en rencontre[1]. Ils sont fabriqués avec une terre couleur de chair, et remarquables par leur dimension et leur épaisseur. Ils reposent sur une petite élévation circulaire, giretto, percée de deux trous pour recevoir un cordon destiné à les suspendre, ce qui fait voir qu'ils servaient plutôt comme objets de décoration que comme ustensiles domestiques. La partie creuse du bassin est enrichie le plus ordinairement de figures à mi-corps, quelquefois même de figures entières, peintes sur le fond blanc, qui est ménagé pour exprimer les parties lumineuses des carnations. Ces poteries se font particulièrement remarquer par une couleur rouge rubis qu'on y trouve employée dans les vêtements et les décorations. Le secret de cette couleur, qui fut ensuite en usage à Gubbio, en 1518, a été complétement perdu environ trente ans après. On y voit aussi un jaune chatoyant qui a tout l'aspect de l'or. Les bords de ces plats sont embellis d'ornements colorés, parmi lesquels on rencontre surtout des imbrications. Enfin le revers est glacé d'un vernis jaune assez grossièrement appliqué. La planche CXXIV de notre Album offre la reproduction d'un très-beau plat, traité absolument dans le style des mezza-majolica, et peint avec les couleurs dont parle Passeri. Mais ce plat est des premières années du seizième siècle et émaillé. On s'aperçoit facilement de l'amélioration qui avait été alors obtenue dans la peinture; les carnations sont ombrées avec une

(1) *Istoria delle pitt. in majol.*, cap. VII, p. 42.

teinte bleue, et les vêtements avec la couleur du ton plus foncée.

Un décret du 1er avril 1486, qui accorde quelques priviléges aux céramistes de Pesaro, nous apprend que les poteries de cette ville avaient déjà acquis une grande réputation, tant en Italie que dans les pays étrangers (1). Les fabriques d'Urbino, de Gubbio, de Castel-Durante, jouissaient alors d'une réputation égale à celle des fabriques de Pesaro. Les potiers italiens étaient donc déjà en bonne voie de progrès lorsque la connaissance de l'émail stannifère leur permit d'apporter à leurs produits une très-grande amélioration.

III.

Historique de la majolica; première époque.

La fabrique de Faenza paraît avoir été la première à employer l'émail blanc pour la glaçure de ses poteries (2). C'est de là, sans doute, qu'on a improprement donné pendant longtemps le nom de faïence de Faenza à toutes les faïences émaillées des fabriques d'Italie; mais la plus ancienne peinture en émail sur poterie qui soit connue jusqu'à présent appartient à Gubbio. C'est un plat du Musée de Sèvres, émaillé à l'intérieur. On lit sur le bord cette inscription : DON GIORGIO, 1485. Elle se détache en blanc sur fond bleu. Au centre, le Christ est représenté à mi-corps avec la croix dressée derrière lui. Le revers n'est pas émaillé (3). Une plaque appartenant au Musée Kensing-

(1) *Ist. delle pitt. in majolica*, cap. VI, p. 32.

(2) GARZONI, *La Piazza universale*, discorso XLVII.

(3) Ce plat est reproduit dans la *Description du Musée céramique de Sèvres* par MM. BRONGNIART et RIOCREUX; Paris, 1845, pl. XXXIV, fig. 3.

ton, décorée sur fond bleu du monogramme du Christ, porte sur le bord, avec la date de 1491, les lettres Mi et un monogramme formé d'un G et d'un A [1], où il est impossible de ne pas lire : MAGISTRI GEORGII ANDREOLI. Ces pièces sont certainement les premiers travaux de maestro Giorgio Andreoli, artiste de Gubbio, dont nous parlerons plus loin. Les plus anciens produits de Faenza enrichis de peinture que l'on connaisse, sont les carreaux de pavage émaillés de la chapelle San-Sebastiano, dans la basilique San-Petronio de Bologne. On y lit la date de 1487. Les peintures de Giorgio Andreoli et ces carreaux sont donc, après les peintures de Luca della Robbia, les premiers essais de l'application de l'émail stannifère comme glaçure des poteries, ce qui constituait la véritable faïence, la majolica fina, comme Passeri l'appelle.

IV.

Procédés de fabrication.

Cette fine majolica était fabriquée par des moyens différents de la mezza-majolica. Passeri et surtout Piccolpasso [2] en ont décrit les procédés. Les vases de forme régulière étaient façonnés sur un tour, ceux à bossages étaient moulés sur des formes en plâtre, et ceux de forme irrégulière, moulés aussi, mais par parties, qu'on réunissait ensuite au moyen d'une terre à l'état de liquidité visqueuse (barbotine). Les pièces étant façonnées

(1) Le fac-simile de cette inscription est reproduit dans la *Notice des faïences peintes du Musée du Louvre* par M. DARCEL; Paris, 1864, p. 265.

(2) PASSERI, *Istoria delle pitt. in maj.*, cap. VIII, p. 43. — PICCOLPASSO, *I tre libri dell' arte del vasajo;* Roma, 1857.

et séchées recevaient une première cuisson, a bistugio, puis elles étaient émaillées. Pour cela, on les plongeait dans un liquide vivement agité, où se trouvait une préparation finement broyée, qui était formée principalement d'oxyde d'étain et d'un fondant, marzacotto, composé de sable et de lie de vin. L'oxyde d'étain y était introduit en quantité d'autant plus considérable qu'on voulait obtenir un émail plus blanc et plus dur. Par ce moyen simple et rapide, les pièces se trouvaient recouvertes de tous côtés d'un enduit vitrescible, qui, par son opacité, voilait entièrement la couleur de la pâte. On émaillait encore les pièces communes en les arrosant du liquide, que l'on puisait avec une écuelle. Les pièces étaient séchées, puis les peintures en couleurs vitrescibles étaient exécutées sur l'enduit. Après avoir reçu la peinture, les pièces étaient plongées, de la même manière que pour les revêtir de l'enduit d'émail, dans une couverte translucide, composée d'oxyde de plomb et de sable bien broyés et délayés dans l'eau. Enfin elles étaient enfermées dans des casettes et reportées dans le fourneau, pour y recevoir une cuisson complète. D'après une opinion assez généralement reçue, les couleurs à reflets métalliques faisaient l'objet d'un travail à part, pratiqué postérieurement et donnant lieu à une nouvelle mise au four de la pièce.

V.

Suite de l'historique de la majolica; première époque.

Lorsqu'on eut ainsi obtenu, pour recevoir les couleurs, un fond bien préférable à l'engobe blanche dont on se servait dans la mezza-majolica, on s'attacha à per-

fectionner la fabrication de celles qui étaient connues et à en découvrir de nouvelles. Les céramistes trouvèrent notamment une couleur de vermillon et un vert qui prenait les différentes teintes du feuillage; ils arrivèrent aussi à produire des teintes intermédiaires. Alors des artistes habiles commencèrent à s'adonner à la peinture des faïences; ils ne se contentèrent plus de les décorer d'armoiries, de feuillages, d'ornements ou de figures isolées; ils en vinrent à reproduire des sujets historiques, et copièrent les cartons qui leur furent fournis par des peintres en réputation. Timoteo della Vite, peintre distingué d'Urbino, qui mourut en 1524, est cité par Passeri comme ayant fourni un grand nombre de dessins aux artistes céramistes du commencement du seizième siècle. Les estampes de Marc-Antoine, d'Augustin Vénitien et de Marc de Ravenne, qui parurent vers cette époque, apportèrent de nouveaux modèles aux peintres céramistes, qui se mirent à copier les œuvres de Raphaël, ou à en tirer certaines parties, pour les faire entrer dans un sujet qu'ils composaient. Les peintures sur majolica antérieures à 1521 ont encore quelque chose de dur et de sec; mais, à partir de cette époque, l'art fit constamment des progrès, et les faïences des fabriques d'Urbino, de Gubbio, de Castel-Durante et de Pesaro avaient atteint à la perfection sous le rapport céramique, lorsque Guidobaldo II devint duc souverain du duché d'Urbin en 1538.

Parmi les artistes les plus célèbres de cette première époque de la fine majolica, qui s'étend depuis son invention jusqu'à l'avénement de Guidobaldo II, il faut citer Giorgio Andreoli, qui fut le fondateur de la fabrique de

Gubbio, vers 1485, comme le prouve le plat signé de lui qui est conservé à Sèvres. Il s'était associé ses deux frères, Salimbene et Giovanni. Giorgio Andreoli était étranger à la ville de Gubbio; mais en 1491 ses beaux travaux lui firent accorder le droit de bourgeoisie et le patriciat. Non-seulement il était peintre, mais encore modeleur. Passeri cite de lui deux bas-reliefs qu'il avait exécutés en majolica pour décorer des devants d'autel. Ses sculptures en terre émaillée ne sont pas venues jusqu'à nous, mais ses plats, enrichis de belles peintures, existent encore en assez grand nombre dans les collections. Ils sont remarquables surtout par la vigueur et la richesse du coloris; on y trouve le jaune d'or, le rouge-rubis et ce lustre à reflets métalliques qui donne aux premières majolica un éclat merveilleux. Il signait le plus ordinairement ses ouvrages du monogramme M° G° (maestro Giorgio), exprimé en caractères cursifs fort incorrects. On connaît encore d'autres monogrammes. L'un de ces monogrammes, formé d'un G posé sur un A, avec un I tracé entre les jambages de l'A, appartiendrait, suivant M. Darcel, à l'année 1534 [1]. Les derniers travaux de Giorgio seraient de 1537, d'après Passeri [2]; cependant on cite une pièce de la collection de M. Pasolini qui porterait, avec la signature de Giorgio, la date de 1541. En 1537, Giorgio avait associé à ses travaux son fils Vicencio, désigné par abréviation sous le nom de Cencio. Ce fait est constaté par différents actes authentiques rapportés par M. Raffaelli [3],

(1) On trouvera les différents monogrammes de maestro Giorgio dans la *Notice des faïences italiennes du Musée du Louvre* de M. Darcel.

(2) Passeri, *Istoria delle pitt. in majol.*, p. 59.

(3) *Memorie ist. delle maj. lav. in Castel-Dur.*, p. 60.

et surtout par le monogramme de Giorgio posé sur une coupe de la collection de M. d'Armaillé avec la date de 1537, et ayant au-dessous un N majuscule que l'on regarde comme le monogramme de Vicencio : le N, renfermant le I et le V, comprend les trois premières lettres de son nom [1]. Les pièces signées du monogramme de Giorgio sont en nombre assez considérable, et jusque dans ces derniers temps cet artiste jouissait parmi les amateurs d'une grande réputation; les plats signés de son monogramme avaient acquis dans les ventes un prix très-considérable : deux plats à reflets métalliques, décorés seulement d'armoiries, après avoir appartenu à la collection Debruge, étaient passés dans celle du prince Soltykoff; à la vente de cette collection, en 1861, ils n'ont pas été adjugés pour moins de 4,725 francs [2]. Mais depuis quelque temps on a voulu rabaisser de beaucoup le mérite de Giorgio. La collection de M. Soulages ayant été achetée pour l'Angleterre, M. Robinson, le savant conservateur du Musée Kensington, a été appelé à rédiger le catalogue de cette collection; on y trouvait plus de quarante pièces de Giorgio, appartenant à toutes les époques de sa carrière artistique. L'examen de ces pièces et les études spéciales auxquelles s'est livré M. Robinson lui ont fait admettre qu'on ne devait pas considérer Giorgio comme l'inventeur du rouge à reflets irisés, dont il aurait acquis le secret d'un artiste de Gubbio, son prédécesseur, et que les pièces portant

(1) Ce monogramme est reproduit par M. Darcel dans la *Notice des faïences du Louvre*, p. 269.

(2) Ce sont les nos 1142 et 1143 de notre *Description de la collection Debruge*, et nos 679 et 680 du *Catalogue de la collection Soltykoff*; ces plats appartiennent aujourd'hui à M. Sellières.

la signature de Giorgio sont l'œuvre de plusieurs artistes qui envoyaient leurs travaux à Gubbio pour y recevoir les couleurs à reflets irisés dont seul il avait le secret. M. Darcel a adopté cette opinion et en a développé les motifs dans sa *Notice des faïences italiennes du Louvre*. Il ne laisserait à la fabrication de Giorgio que les pièces d'un caractère archaïque à reflets rouges, antérieures à 1525, un certain nombre de plats décorés d'un grand buste de femme en costume du seizième siècle, et enfin les coupes à feuillages et à fruits en relief, derrière lesquels on trouve le N de Vicencio. La différence de style entre les différentes peintures qui portent les sigles de Giorgio, quelques lettres qui (bien rarement) accompagnent son monogramme, et qu'on regarde comme les initiales des peintres, deux dates différentes inscrites sur le même plat, l'une à l'intérieur, l'autre au revers, sont certainement des raisons qui ne manquent pas de valeur à l'appui de l'opinion de MM. Robinson et Darcel; mais tout cela peut s'expliquer par le changement de manière du peintre aux différentes époques de sa carrière, par les initiales des personnes qui avaient commandé les poteries, et par un travail commencé dans une année et terminé dans l'année suivante. D'un autre côté, il semble bien difficile que des artistes de talent aient ainsi consenti à laisser Giorgio mettre son nom sur leurs œuvres sans y joindre le leur. Le célèbre Xanto, dont un grand nombre de peintures sont à reflets métalliques, a presque toujours inscrit son nom ou son monogramme sur ses œuvres, sans même y laisser joindre celui de Giorgio. On répond que Giorgio était aux gages de Xanto. Tout cela est possible, mais nous voudrions des preuves plus

convaincantes avant de dépouiller Giorgio Andreoli de la haute réputation qui lui était acquise et de le réduire à n'avoir été « qu'un entrepreneur de reflets métalliques » travaillant à façon pour d'autres ateliers ou achetant » les faïences des autres peintres pour les revendre plus » cher après les avoir rehaussées de lustre métallique. »

Parmi les peintres de cette première époque de la majolica, qui fut constamment en progrès depuis 1525 jusqu'en 1538, on doit citer, à Urbino, Nicolò di Gabriele, dont on voit une belle peinture d'après Raphaël, avec la signature NICOLO DA URBINO et la date de 1528, sur un très-grand plat qui est conservé dans la galerie des Offices de Florence; Federigo Gianantonio et Gianmaria Mariani, qui florissaient vers 1530; Guido Merlino, peintre habile, dont les Vereinigten Sammlungen de Munich conservent un grand plat où est représentée l'entrevue de Scipion et d'Annibal; et Cesare Cari, de Faenza, qui peignait en 1536 dans l'atelier de Merlino à Urbino[1]. L'atelier de Guido Durantino, dans la même ville, devait jouir à la même époque d'une certaine réputation, puisque le connétable de Montmorency lui avait commandé, en 1535, un service dont on connaît plusieurs assiettes. Le Musée britannique et le Musée d'antiquités de Rouen en possèdent chacun une. L'artiste qui à cette époque a jeté le plus grand éclat sur la céramique d'Urbino est Francesco Xanto Avelli de Rovigo. Il a signé ainsi en toutes lettres, avec la date de 1531, un plat qui est conservé au Musée britannique. Le Musée du Louvre possède une coupe (n° 295 de la

(1) L. PUNGILEONI, *Notizia delle pitt. in maj. fatte in Urbino.*

Notice de M. Darcel) qui est signée FRANCESCO XANTO A. ROVIGNESE I(n) URBINO; une autre coupe (n° 296), datée de 1532, est signée F. XANTO A. DI ROVIGO I(n) URBINO. Il faisait plus souvent usage du monogramme F. X[1]. C'est ainsi qu'est signé au revers le beau plat à reflets métalliques que reproduit notre planche CXXV[2]. Xanto est un artiste très-habile; son dessin a du style et de l'ampleur et ne manque pas de correction; son coloris est très-éclatant, le ton général en est clair, avec des oppositions d'un brun foncé ou d'un noir brillant. On trouve dans les peintures de Xanto le beau rouge vermillon et le lustre à reflets métalliques qui cessèrent bientôt après lui d'être en usage. On en rencontre cependant qui sont sans reflets. On possède de ses œuvres datées à partir de 1531. La date la plus récente que nous ayons rencontrée est celle de 1540, qui se trouve inscrite sur un beau plat à reflets métalliques signé d'un X, que conserve la collection du Collége romain à Rome; mais la date de 1541 a été donnée par M. Marryat, et celle de 1542 par M. Darcel[3].

En dehors d'Urbino, dont les produits céramiques primaient, durant la première époque de la majolica, ceux des autres fabriques, nous citerons Baldasara Manara, qui travaillait à Faenza de 1534 à 1538, et dont le Musée britannique conserve deux pièces; Benedetto,

(1) M. DARCEL a donné ces divers monogrammes dans la *Notice des faïences ital. du Louvre,* p. 178 et suiv.

(2) Il a appartenu à la collection Debruge, n° 1145 du catalogue, et non 1645, comme le porte par erreur le texte explicatif.

(3) M. MARRYAT, *Hist. des poteries et faïences,* traduction de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, p. 120. — M. DARCEL, *Notice des faïences ital. du Louvre,* p. 180.

qui vers 1530 a signé une assiette du Musée Kensington (n° 2802 du catalogue de 1863) représentant saint Jérôme, avec l'inscription : FATA I(N) SIENA DA M° BENEDETTO ; et Sebastiano Marforio, de Castel-Durante, dont le Musée britannique possède un beau vase daté de 1519.

VI.

Historique de la majolica ; seconde époque.

La peinture sur majolica était donc pratiquée avec succès à l'avénement de Guidobaldo II (1538). Amateur passionné des belles productions de l'art céramique, qui faisait la gloire des principales villes de ses États, ce prince prodigua aux fabriques de majolica des encouragements de toute nature, et s'efforça surtout d'améliorer le style des peintures, de manière à faire de ces faïences de véritables objets d'art. A cet effet, il recueillit un grand nombre de dessins originaux de Raphaël et de ses élèves, et les donna pour modèles aux peintres céramistes, parmi lesquels se trouvaient de très-bons dessinateurs. On rencontre quelquefois sur les majolica des compositions dues évidemment au génie de Raphaël, et qui n'ont été ni peintes ni gravées, ou bien encore des copies de ses grands ouvrages connus, qui diffèrent en quelque point des originaux ; il n'est pas douteux que ces peintures n'aient été exécutées sur des esquisses de ce grand maître qui ont été perdues. C'est là ce qui a donné à croire que Raphaël avait lui-même peint en émail sur majolica. Passeri remarque à ce sujet que tous les vases de majolica où il a vu des compositions du Sanzio portent une date postérieure à sa mort. Guidobaldo répandit aussi dans les ateliers de Pesaro, d'Urbino et de Castel-

Durante, ville qui porte aujourd'hui le nom d'Urbania, les gravures de Marc-Antoine. Bientôt il ne se contenta plus de copies; et lorsqu'il offrait aux souverains des services de cette majolica, qui reçut alors, tant elle était belle, le nom de porcelaine, il voulait qu'ils ne fussent décorés que de peintures originales. Il chargea Battista Franco, peintre vénitien, qu'il avait appelé à Pesaro, de faire des dessins destinés à être reproduits par les peintres céramistes. Vasari apprécie beaucoup les peintures exécutées, d'après les cartons de ce maître, sur les vases qui garnissaient les deux crédences envoyées en présent par Guidobaldo à Charles-Quint. « Ces peintures n'auraient pas été plus belles, dit-il, lors même qu'elles auraient été faites à l'huile par les meilleurs artistes [1]. » Battista Franco, qui avait commencé à travailler pour le duc d'Urbin vers 1540, ne retourna dans sa patrie que peu de temps avant sa mort, arrivée en 1561 [2]. Raphaël dal Colle, artiste de talent, qui résida longtemps à Pesaro, fit aussi un grand nombre de dessins pour les artistes en majolica. Guidobaldo commandait encore pour eux des cartons à d'habiles peintres romains; c'est ce que nous apprend une lettre adressée par Annibal Caro à la duchesse d'Urbin le 15 janvier 1563 [3]. Federico Zucchero fut au nombre de ces peintres.

On conçoit qu'à l'aide de pareils moyens, Guidobaldo soit parvenu à former des peintres céramistes d'un grand mérite. Parmi les plus célèbres, il faut mentionner tout

(1) Vasari, *Vita di Battista Franco.*

(2) Passeri, ouvr. cité, p. 72.

(3) *Lettere del commendatore Annibal Caro,* vol. III, p. 187; Milano, 1807.

spécialement Orazio Fontana. Cet artiste était né à Castel-Durante, de Guido, qui était fils d'un Nicolò Pellipario. Fontana n'était qu'un surnom [1]. Guido était venu s'établir à Urbino postérieurement à la naissance d'Orazio. On a supposé que ce Guido n'était autre que Guido Durantino, peintre céramiste que nous venons de citer comme ayant fait, en 1535, un service pour le connétable de Montmorency, mais qui travailla postérieurement à cette époque pour le duc d'Urbin. Cette conjecture devient une certitude, si l'on veut considérer comme étant de Guido Durantino un grand plat de la collection de M. Fountaine de Narford qui porte cette inscription : FATTO IN URBINO IN BOTEGA DE M° GUIDO FONTANA VASAIO. La difficulté vient de ce que Guido, père d'Orazio, aurait eu, d'après M. Pungileoni [2], un autre fils du nom de Camillo, duquel serait né un fils nommé aussi Guido, qui aurait été peintre céramiste. Est-ce le Guido Durantino ou le Guido fils de Camillo qui a signé le plat de la collection Fountaine ? M. Raffaelli, qui a écrit l'*Histoire de la peinture sur majolica à Castel-Durante*, a trouvé des documents qui constatent la mort de ce Guido fils de Camillo en 1605, mais il ne le cite pas comme peintre céramiste, et rien n'est venu confirmer qu'il l'ait été. Revenons à Orazio Fontana. Cet artiste travailla pour le duc d'Urbin de 1540 environ jusqu'à l'époque de sa mort, en 1571. M. Raffaelli prétend qu'il resta jusqu'en 1565 attaché à l'atelier de son père Guido, et que ce ne fut qu'à partir de cette année qu'il ouvrit un atelier pour son propre compte.

(1) G. Raffaelli, *Mem. istor. delle maj. lavorate in Castel-Durante*, p. 34.
(2) *Notizia delle pitt. fatte in Urbino.*

Orazio Fontana porta à la perfection la peinture en émail sur majolica. C'était lui qui peignait les vases destinés à la maison de Guidobaldo et ceux que ce prince donnait en présent aux souverains. Après la mort de Francesco Maria, dernier duc d'Urbin, les vases qui appartenaient à l'apothicairerie du palais de Guidobaldo, et qu'Orazio avait peints, furent portés à Lorette, où on les voit encore. Christine de Suède, lors de sa visite à Lorette, en fut si ravie qu'elle offrit de les échanger contre un nombre égal de vases d'argent[1]. Les travaux qu'Orazio Fontana a exécutés dans l'atelier de son père doivent se confondre avec ceux de celui-ci et avec ceux de son frère Camillo, qui était également peintre céramiste; mais on connaît des pièces signées de son nom, et plusieurs monogrammes lui sont attribués. Une coupe appartenant au Musée britannique porte au-dessous de la date de 1544 une marque formée de deux cercles concentriques barrés d'un T, dont la haste donne l'I, sert de haste au R et de premier jambage de l'A, le second étant tracé à l'intérieur du grand cercle. On trouve donc là le nom entier ORATIO. Le Musée du Louvre possède un plat où est représenté le massacre des Innocents (n° 337 de la *Notice*); on y voit pour monogramme la lettre O, accompagnée de deux points triangulaires et inscrite dans un parallélogramme; enfin Passeri désigne comme étant la marque d'Orazio Fontana les lettres V-OF-F, disposées sur trois lignes dans un ovale, et qu'on traduit par URBINATE-ORAZIO FONTANA-FECE. Ce dernier monogramme n'a pas été retrouvé.

La planche CXXVI de notre Album reproduit un plat

(1) PASSERI, *Istoria delle pitt. in maj.*, p. 73.

qu'on a attribué à Orazio Fontana. Il appartient en tout cas à la fabrique d'Urbino vers le milieu du seizième siècle, et fera bien comprendre la différence de style qui existe entre les productions de la céramique antérieures au règne de Guidobaldo II, qui sont représentées dans notre Album par le plat de Xanto (pl. CXXV), et celles de la seconde époque de la majolica.

Les succès obtenus par les céramistes d'Urbino excitèrent l'émulation de tous les princes de l'Italie; les fabriques de majolica existantes cherchèrent à rivaliser avec les ateliers de cette ville, et de nouvelles fabriques s'élevèrent en grand nombre. Le chevalier Piccolpasso, peintre céramiste à Urbania vers le milieu du seizième siècle, nous apprend, dans les mémoires qu'il a laissés sur son art [1], que des fabriques qui jouissaient d'une grande réputation existaient de son temps à Rimini, à Faenza, à Forli, à Bologne, à Ravenne, à Ferrare, à Città di Castello, à Castel-Durante, à Modène, à Venise, à Padoue, à Vérone et à Gênes. A ces fabriques il faut ajouter Gubbio, célèbre par les faïences à reflets métalliques de Giorgio Andreoli et de son fils; Deruta, village dans la banlieue de Pérouse : un plat de la collection de M. Basilewski, exposé dans le Musée rétrospectif en 1865, porte le nom de Deruta, avec la date de 1545, Pise, dont le nom est inscrit sur une pièce de la collection de M. Alphonse de Rothschild [2]; et Sienne, dont nous avons déjà cité un artiste. M. Darcel a cru lire le nom de Viterbe sur un plat du Musée Kensington (n° 2760 du

(1) *I tre libri dell' arte del vasajo;* Roma, 1857. Cet ouvrage a été traduit en français du seizième siècle par M. Claudius Popelyn; Paris, 1860.

(2) M. Darcel, *Not. des faïences ital. du Louvre,* p. 24.

catalogue de 1863), où est représentée la fable de Diane et Actéon. On lit l'inscription FATTO IN MONTE sur un plat au Musée de Cluny (n° 2103 du catalogue de 1861), dont la peinture, évidemment du seizième siècle, représente l'enlèvement d'Hélène. Il y a beaucoup de Monte en Italie, Monte-Cervoli en Toscane, Monte-Feltro dans la Marche d'Ancône, et d'autres encore, et il est difficile de dire auquel des Monte appartient ce plat. Enfin, il faut citer Caffagiolo, petite ville de Toscane sur la route de Florence à Bologne. La fabrique de cette ville était restée méconnue jusque dans ces derniers temps, mais ses produits se sont révélés par des pièces en assez grand nombre qui portent son nom. On a cherché à classer les productions de ces différentes fabriques, mais il est fort difficile d'arriver sur ce point à un résultat certain. Toutes s'efforçaient d'imiter le style et les pratiques d'Urbino. Les migrations des artistes d'un atelier à l'autre augmentent encore la difficulté, par la similitude absolue qui en résulte dans les produits de fabriques différentes fort peu éloignées d'ailleurs les unes des autres. Les revers peuvent aider quelquefois à signaler telle ou telle fabrique. Dans le duché d'Urbin, on s'est contenté ordinairement de tracer sur l'émail quelques filets jaunes, dont un est toujours à cheval sur le bord. Faenza, Forli et Caffagiolo ont souvent appliqué de nombreux filets, soit bleus, soit violets et blancs alternés, soit enfin des imbrications bleues rechampies de jaune. A Deruta, les céramistes adoptèrent quelquefois des imbrications jaunes. M. Darcel a fourni sur ce sujet, dans sa *Notice des faïences italiennes du Louvre,* toutes les indications qu'il a été possible d'obtenir. L'examen des

inscriptions peut présenter aussi de l'intérêt, puisque en comparant les écritures d'une pièce datée ou signée avec celles d'une pièce qui ne l'est pas, on peut arriver à une attribution certaine.

Les artistes les plus célèbres de la seconde époque de la peinture sur majolica, qui s'étend de l'avénement de Guidobaldo II jusque vers 1570, sont, avec ceux que nous avons déjà cités, savoir : à Pesaro, Girolamo Lanfranco, Giacomo son fils, Terenzio, fils de Matteo, et Taddeo Zuccaro; à Urbino, Guido Merlino, que nous avons déjà cité comme ayant un atelier antérieurement à 1538, et qui a au Louvre un plat (n° 357 de la *Notice*) avec la date de 1551; Simone, fils d'Antonio Mariani, auquel M. Lazari attribue un plat daté de la même année, conservé dans le Musée de Padoue [1]; Luca del Fù Bartolommeo [2], et Raphaël Ciarla, élève d'Orazio Fontana, qui fut chargé d'exécuter, d'après les dessins de Taddeo Zuccaro, un service dont Guidobaldo fit présent à Philippe II [3]; à Gubbio, Prestino, dont le Louvre possède un petit bas-relief émaillé, avec sa signature et la date de 1536 (n° 505 de la *Notice*), et dont on cite un plat daté de 1557 [4]. Des céramistes de talent portèrent même leur industrie en pays étranger. Piccolpasso dit que les trois frères Giovanni, Tiseo et Lazio Gatti d'Urbania s'établirent à Corfou, et un certain Guido, fils de Savino, de la même ville, à Anvers.

(1) *Notizia delle opere d'arte et d'antichità della raccolta Correr;* Venezia, 1859, p. 61.

(2) M. Pungileoni, *Not. delle pitt. in maj. fatte in Urbino.*

(3) M. Marryat, *Hist. des poteries,* traduction de MM. d'Armaillé et Salvetat, p. 124.

(4) Lazari, *Not. delle opere della racc. Correr,* p. 56.

VII.

Historique de la majolica; époque de la décadence.

La mort d'Orazio Fontana, en 1571, celle de Battista Franco, et le départ de Raphaël dal Colle de Pesaro, furent le signal de la décadence de la peinture sur majolica. Les cartons des grands maîtres ne servirent plus uniquement de modèles aux peintres céramistes, qui dès cette époque commencèrent à travailler d'après les estampes des Flamands [1]. Les paysages devinrent fort en vogue, ainsi que les arabesques, et peu de temps après, ces artistes abandonnèrent en général les compositions d'un style plus élevé. Il faut dire cependant que, dans le genre du paysage, ils ont produit après 1560 de véritables chefs-d'œuvre.

Néanmoins, l'abandon des sujets historiques permettant de confier les peintures à des artistes d'un talent médiocre, les céramistes produisirent beaucoup plus, et par conséquent de moins bonnes choses. La vieillesse de Guidobaldo II hâta encore la ruine de cette brillante industrie. Chargé de dettes énormes, qu'il avait contractées pour édifier de nombreux monuments et les embellir de travaux d'art, ce prince ne pouvait plus, sur la fin de sa vie, entretenir à ses frais de grands artistes pour diriger les peintres céramistes, ni donner à ceux-ci des encouragements suffisants. Francesco Maria II, qui lui succéda en 1574, ne s'occupa que de rétablir les finances de ses États; il supprima même les dépenses que son père faisait encore dans les derniers temps pour empêcher la céramique de luxe de s'étein-

(1) Passeri, *Istoria delle pitt. in maj.*, p. 98.

dre entièrement. Abandonnée alors à ses propres forces, elle fut livrée au concours des intérêts particuliers, et bientôt elle ne produisit presque plus que des choses communes pour les usages journaliers. Quelques artistes cependant conservèrent encore, après la mort de Guidobaldo, les bonnes traditions de leurs devanciers. On voyait dans la collection Debruge (nº 1162 du catalogue) un grand vase avec l'inscription : FATTO IN URBINO, 1587, dont la forme est très-belle et la peinture d'un bon style. La belle aiguière appartenant au Musée du Louvre, que reproduit notre planche CXXVII, porte cette inscription : URBINO, 1604, et le monogramme P. Passeri cite comme un artiste de talent de la fin du seizième siècle, Alfonso Patanazzi, à qui on attribue cette aiguière, et Vicenzo Patanazzi, probablement son fils, qui peignait à l'âge de douze ans, en 1620, d'après les gravures de Sadeler[1]. Peu de temps après, ce genre de poterie, qui participait encore plus des arts du dessin que de l'industrie, fut complétement abandonné dans le duché d'Urbin. Passeri nous apprend qu'en 1718, lors de son arrivée à Pesaro, il n'y trouva qu'une seule manufacture de poterie, qui ne faisait que de la faïence commune pour les usages les plus vulgaires.

VIII.

Caractère des majolica et travaux divers des céramistes depuis **1538.**

Maintenant il nous reste à faire connaître les différents travaux auxquels se livrèrent les fabriques de faïence du duché d'Urbin et des autres villes de l'Italie centrale depuis l'avénement de Guidobaldo II jusqu'à

(1) PASSERI, *Istoria delle pitt. in maj.*, p. 61.

l'extinction de l'art au commencement du dix-septième siècle, et ce qui peut caractériser les peintures des deux dernières époques de la fine majolica.

Il n'est pas douteux que Guidobaldo II n'ait complétement imprimé le caractère d'objets d'art aux faïences émaillées des fabriques de ses États, en donnant à copier des dessins originaux de Raphaël et de ses élèves aux artistes céramistes, en leur distribuant les estampes de Marc-Antoine, d'Augustin Vénitien et de Marc de Ravenne, et surtout en confiant à Battista Franco, habile dessinateur qui avait fait une étude particulière des chefs-d'œuvre de l'antiquité, la direction de l'école des peintres sur majolica. Mais, en gagnant sous le rapport du dessin, les peintures exécutées depuis l'avénement de Guidobaldo nous paraissent avoir perdu sous le rapport du coloris. Ainsi dans les faïences postérieures à 1540 environ, on ne rencontre plus ce lustre métallique à reflets chatoyants, dont les procédés paraissent avoir été adoptés à Pesaro après 1450. On n'y voit pas non plus ce rouge-rubis que Passeri signale dans les travaux de cet habile émailleur de Pesaro, qui travaillait en 1480, et qu'on retrouve ensuite dans les faïences de Giorgio Andreoli et dans plusieurs de celles de Francesco Xanto. Quelques années après 1538, la belle couleur de vermillon que nous avons montrée dans les ouvrages de cet artiste disparaît aussi. Passeri se demande si le secret de cette couleur fut perdu vers ce temps, ou si plutôt elle ne fut pas abandonnée, comme étant d'un emploi difficile, et nuisant par son éclat aux couleurs tendres et légères qui furent en usage pendant la seconde époque de la fine majolica. Il y a lieu de

croire que le véritable motif qui fit abandonner cette couleur fut la difficulté de la faire tenir sur l'émail du fond. Nous avons souvent trouvé des majolica où elle n'avait pu prendre également partout, notamment un plat de la collection du Louvre (n° 297 de la *Notice*) exécuté par Francesco Xanto. Avec quelque persévérance, les artistes qui s'occupaient plus spécialement de la composition des couleurs auraient pu trouver les moyens de conserver ce vermillon; employé avec modération, il aurait produit de beaux effets; mais depuis l'avénement de Guidobaldo, on s'occupa beaucoup plus, comme nous l'avons dit, d'améliorer le dessin que le coloris, et l'on s'attacha principalement à donner aux compositions un grand caractère.

Au surplus, les peintres céramistes de la première époque de la majolica ne s'étaient jamais servis du rouge dans les carnations, cette couleur étant trop difficile à manier. Ils employaient, même avec timidité, quelques touches d'un jaune d'ocre tirant sur le brun rouge. Après 1540, on ne rencontre plus cette couleur; les peintres adoptent pour les carnations un jaune tendre qui, dans les parties ombrées, dégénère en vert. Pour les étoffes, les fonds et les paysages, ils ont deux ou trois teintes de bleu et différentes teintes de jaune et de vert; on trouve aussi sur leur palette un violet léger et le noir. Il ne faut pas oublier un blanc très-éclatant avec lequel ils rehaussent les parties les plus lumineuses de leurs compositions. Ce blanc, dont le procédé fut perdu au commencement du dix-septième siècle, se nommait bianchetto. On s'en servait aussi, en lui donnant une teinte légèrement nuancée, pour exécuter des grisailles

sur un fond d'émail blanc. Il y avait dans la collection Debruge (nº 1147 du catalogue) un très-beau spécimen de ce genre de travail, qui s'appelait sbiancheggiato (1); c'était la bordure d'un grand bassin où se déployait un enroulement de figures et de satyres d'un très-grand style. Du Sommerard en a donné la gravure dans son Album, VIIIe série, planche XXIII (2). Les artistes céramistes peignaient aussi avec le bianchetto sur fond noir ou bleu foncé.

A partir de 1550, les arabesques se multiplièrent sur les majolica; Battista Franco, qui donna beaucoup de dessins de ce genre, y introduisait de distance en distance des camées copiés sur des pierres antiques et dont les figures peintes avec le bianchetto ressortaient sur un fond noir (3). En 1569, Jacomo Lanfranco, fils de maestro Girolamo Lanfranco, l'un des plus fameux peintres céramistes de Pesaro, découvrit le moyen d'appliquer l'or sur la faïence. Guidobaldo, par un décret du 1er juin 1569, lui accorda un privilége de quinze ans pour exploiter son invention. A partir de ce moment, on se servit de l'or pour faire dans les peintures des rehauts d'un bon effet. Un usage assez généralement adopté par les artistes céramistes pendant le règne de Guidobaldo, et qui fait reconnaître les faïences de cette époque, consistait à indiquer au revers des pièces, avec une couleur bleue, en caractères cursifs, le sujet de la peinture dont elles étaient enrichies; ils y ajoutaient quelquefois leur nom, celui de la ville où ils travaillaient,

(1) Passeri, *Ist. delle pitt. in maj.*, p. 82.
(2) Cette pièce fait aujourd'hui partie de la collection de M. Sellières.
(3) Passeri, *Ist. delle pitt. in maj.*, p. 83 et 89.

et la date de la fabrication. Les sujets des peintures étaient ordinairement appropriés à la destination du vase qu'elles décoraient. Nous citerons pour exemple deux grands seaux à rafraîchir (rinfrescatojo) qui ont appartenu à la collection Debruge (n[os] 1151 et 1152 du catalogue). A l'intérieur du premier est représentée Vénus sortant du fond de la mer, et sur la panse, à l'extérieur, le triomphe de Bacchus; à l'intérieur du second, Pharaon et ses troupes engl[illegible]s dans les flots de la mer, et à l'extérieur, Moïse fr[illegible] le rocher [1].

A côté des peintres c[illegible]amistes se trouvaient des modeleurs. On a conser[illegible]s vases d'une forme délicieuse, qui n'ont rien à envie[illegible] plus belles conceptions de l'antiquité. La galerie [illegible]rence en possède un grand nombre.

Non-seulement les modeleurs céramistes enrichirent les vases de mascarons, de fleurs, de fruits et de figures en haut relief, mais encore ils firent des figures de ronde bosse et des groupes. Ils réussirent surtout à modeler des animaux, particulièrement des oiseaux, dont le coloris était d'une vérité parfaite. Ces animaux faisaient ordinairement partie d'un service de table.

IX.

De quelques fabriques de majolica au XVII[e] et au XVIII[e] siècle.

Quelques mots maintenant sur les fabriques italiennes qui tirèrent leur origine, suivant toute apparence, de

[1] Ces deux vases étaient passés dans la collection du prince Soltykoff. A la vente de cette collection, le premier a été adjugé 5,250 fr., il fait partie de la collection du duc d'Hamilton; le second a été adjugé à M. Sellières moyennant 3,675 fr.

celles du duché d'Urbin et de la Toscane, et sur les essais qui furent tentés au dix-huitième siècle pour restaurer la fabrication de la majolica.

Celle de ces fabriques qui a donné les plus beaux produits était établie à Castelli, dans l'Abruzze ultérieure (royaume de Naples). Elle existait dès le milieu du seizième siècle, mais ce n'est qu'à la fin du dix-septième qu'elle prit de l'essor sous l'influence d'une famille de peintres du nom de Grue. Francesco Antonio Grue est celui dont on possède le plus de pièces signées. La collection de M. Marryat en conserve une avec la date de 1677. C'est à Francesco Saverino Grue que l'on attribue d'avoir retrouvé les procédés de la dorure, pour lesquels Jacomo Lanfranco avait obtenu un privilége en 1569 [1]. Le dessin des peintures dont les faïences de Castelli sont ornées est en général correct et de bon goût; mais les couleurs sont posées plus légèrement que dans les majolica du duché d'Urbin du seizième siècle, et le fond blanc de l'émail est à peine voilé. Il est du reste difficile, par une simple description, de signaler la différence des deux fabrications, que l'on saisira au contraire à la première vue. C'est surtout dans les paysages que se distinguent les peintres de Castelli. Ces peintures sont très-délicatement touchées; on y trouve le violet foncé, le jaune, et un vert très-doux qui rend très-bien le feuillage.

Une fabrique de Venise du dix-septième siècle a donné des produits médiocres sous le rapport de l'art, mais curieux quant à l'exécution céramique. Ce sont des plats dont les bords, ordinairement chargés de fruits en relief, sont décorés sur le fond de peintures très-légères et fort

(1) Lazari, *Not. della raccolta Correr*, p. 82.

médiocres. Ce qui rend ces faïences singulières, c'est leur peu d'épaisseur, leur légèreté et une sonorité qui les fait prendre ordinairement pour des feuilles de cuivre repoussées et émaillées. Le Musée de Sèvres en possède quelques beaux échantillons. On voit aussi un plat de ce genre au Louvre (n° 593 de la *Notice*). Cette fabrication a eu peu de durée.

Au commencement du dix-huitième siècle, il existait à Sienne et à Savone des fabriques de majolica d'où sont sorties des faïences passables, si l'on en juge par certaines pièces de la collection céramique de la Kunstkammer de Berlin. L'une d'elles est signée Agostino Ratti de Savone, avec la date de 1720; une autre, portant la date de 1727, est signée Terenzo Romano à Sienne. En 1754, il y avait à Urbania une fabrique qui donnait encore quelques produits médiocres; le cardinal Louis Merlini, gouverneur de la province de Pesaro, chercha à attirer dans cette ville quelques-uns des ouvriers d'Urbania : un céramiste du nom de Bartolucci y créa en effet un établissement qui fut fermé peu de temps après. En 1763, à l'instigation de Passeri, une nouvelle fabrique s'établit à Pesaro. On s'y attacha d'abord à imiter la porcelaine de Chine plutôt qu'à faire revivre l'ancienne majolica italienne. Plusieurs essais furent ensuite tentés pour arriver à ce but; il est facile d'y reconnaître le goût de l'époque. La collection Debruge en possédait un échantillon (n° 1168 du catalogue); on lit sous le pied de la pièce : *Pesaro,* 1771. La nouvelle fabrique de Pesaro cessa d'exister peu après, et cette pièce doit être regardée comme l'une des dernières productions de cette majolica, qui avait été

l'un des fleurons de la couronne artistique de l'Italie au seizième siècle.

X.

Poteries vernissées de Castello.

La fabrique de Città di Castello, petite ville de la Romagne, non loin de Gubbio, mérite une mention particulière, parce que ses poteries diffèrent entièrement des majolica. Le dessin au stylet y remplace le pinceau; elles ne sont pas émaillées, mais simplement vernissées. Sur une terre rouge on appliquait une engobe de terre blanche, puis, avec un stylet de fer, on dessinait le sujet et les ornements qu'on voulait reproduire; les traits du dessin reparaissaient donc en rouge sur le fond blanc de l'engobe. La couleur était donnée par une application de mazzacotto coloré en vert avec de l'oxyde de cuivre. Piccolpasso, qui donne les procédés de ce coloris [1], fait remarquer qu'il n'y entre que du plomb et pas d'étain. Cette poterie, dont le décor est appelé sgraffio, conserve toujours un caractère de rudesse et d'archaïsme. Elle devait être d'un usage populaire. Le Louvre en conserve deux pièces, une coupe et une assiette (n°s 708 et 709 de la *Notice*). Le Musée de Cluny possède un grand bassin creux (n° 2074 du catalogue de 1861) traité de cette façon.

XI.

Porcelaine italienne dite des Médicis.

Nous ne pouvons terminer notre historique des poteries italiennes au seizième siècle sans parler de la porce-

[1] *I tre libri dell' arte del vasaio*, p. 37.

laine tendre qui fut fabriquée en Italie. A l'époque où la majolica était entrée dans la voie de la décadence, les belles porcelaines de la Chine et du Japon pénétraient avec plus d'abondance en Europe par la nouvelle route de mer ouverte vers les Indes orientales. Cette poterie était bien différente de toutes celles dont on faisait usage, et bien supérieure à tout ce que l'art céramique avait produit jusqu'alors. Elle était caractérisée par une pâte fine, dure, compacte, imperméable, et surtout par la translucidité, qualité qui la distinguait essentiellement de toute autre poterie antérieurement connue. Elle fut donc très-recherchée des princes et des grands seigneurs, et n'était par conséquent obtenue qu'à un prix très-élevé. Aussi les céramistes instruits et les savants initiés aux connaissances chimiques cherchèrent-ils bientôt avec ardeur les procédés de sa fabrication et les moyens de l'imiter. Cependant les éléments principaux de la porcelaine orientale, tirés de produits naturels, étant demeurés inconnus, on n'arriva à produire qu'une porcelaine tout artificielle, qui, par sa blancheur et sa couverte brillante, et plus tard par sa translucidité, avait tout l'aspect et possédait une partie des qualités de la porcelaine orientale, mais qui n'en avait aucun des éléments constitutifs. C'est cette poterie d'imitation qui a reçu le nom de porcelaine tendre.

On a cru longtemps que c'était à la France qu'il fallait attribuer l'invention de la porcelaine artificielle. Brongniart la faisait remonter à 1696 et en faisait honneur à une fabrique de Saint-Cloud près de Paris [1]; M. André Pottier réclamait en faveur de la ville de

(1) *Traité des arts céramiques*; Paris, 1844, t. II, p. 463 et 494.

Rouen, en produisant des lettres patentes de Louis XIV, de 1673, qui constataient l'établissement à cette date, dans la ville de Rouen, d'une fabrique de porcelaine imitant celle de la Chine[1]; mais il faut reconnaitre aujourd'hui qu'on doit attribuer à l'Italie la priorité de cette invention.

Vasari est le premier qui en ait parlé : « Bernardo » Timante Buontalenti, dit le biographe italien, est » employé depuis longtemps au service de l'illustre sei- » gneur don François de Médicis, duc de Florence » (1574 † 1587)...; il s'entend à tout, comme on le » verra, car il aura terminé dans peu de temps des vases » de porcelaine qui ont toute la perfection des vases de » l'antiquité les plus parfaits (pour la forme sans doute). » Giulio d'Urbin, aujourd'hui attaché au duc Alfonse II » de Ferrare (1559 † 1597), est un maître consommé en » cet art[2]. » Comme on le voit par le récit de Vasari, plusieurs princes italiens avaient fait rechercher les procédés de la porcelaine. M. E. Piot, qui a possédé trois vases de la fabrique du grand-duc François, a annoncé qu'il avait obtenu des documents intéressants, qui constataient que Jacopo da San-Agnolo, Orazio, dit Ciarfuglia, et Camillo del Pelliciaio (c'est sans doute Camillo Pellipario, frère de Orazio Fontana), paraissaient être les premiers qui aient fait des essais de porcelaine à Pesaro pour Guidobaldo, duc d'Urbin, et que Piermaria est l'artiste au service du grand-duc François de Médicis qui a fabriqué celle de ce prince[3]. M. Piot n'a

(1) *Origines de la porcelaine d'Europe*; Rouen, 1847.

(2) *Degli accademici del disegno;* Firenze, ed. Lemonnier, t. XIII, p. 177.

(3) *Catalogue d'une précieuse collection d'objets d'art;* Paris, 1860, p. 14.

pas publié les documents qu'il a annoncés, et aucun texte ni aucun monument n'a révélé d'autres porcelaines que celle du duc François. Quant à celle-ci, non-seulement il en existe plusieurs beaux spécimens, mais on a retrouvé dans la bibliothèque Magliabecchiana, de Florence, le livre de laboratoire du grand-duc François, où se trouvent inscrits fort en détail les procédés de fabrication [1]. Ces procédés, au dire de M. Riocreux, le savant conservateur du Musée de Sèvres, rendaient, dans la pratique usuelle, l'exécution de la porcelaine du duc François difficile à conduire; les argiles blanches mêlées à sa composition offraient avec les autres éléments des différences de dilatation qui pouvaient produire de la tressaillure ou du truité, comme dans certaines pièces chinoises. Les monuments connus ont confirmé la justesse de cette observation. Ce sont néanmoins de fort belles poteries. Elles sont excessivement rares; on n'en connaît pas plus d'une douzaine de pièces.

Les premières, au nombre de trois, que nous ayons vues, ont été mises en vente en 1860 par M. E. Piot. La première est un flacon orné de deux mascarons fort bien modelés en relief. Le décor est exécuté en gros bleu sur fond blanc. On voit sous le pied du vase le dessin de la coupole de Santa-Maria-del-Fiore, cathédrale de Florence, et au-dessous, un F, initiale du nom du grand-duc. La seconde est un plat creux. Le décor, en bleu très-léger, consiste en grotesques et en petits camées. Au centre, dans un médaillon, est un sujet

[1] Les recettes contenues dans ce manuscrit ont été publiées par M. le comte Baldelli Boni, et depuis, d'après lui, par M. Albert Jacquemart, *Gazette des beaux-arts*, t. IV, p. 275.

inconnu. Le revers est orné d'un dessin courant, et, au centre, des six palle des armoiries des Médicis, surmontées de la couronne grand-ducale, avec un F et un M, initiales de Francesco Maria, noms du grand-duc. La troisième est un petit plat à décor bleu; le revers porte la même marque que le flacon.

M. A. Jacquemart a signalé plusieurs pièces dans un article sur cette poterie inséré dans la *Gazette des beaux-arts* (tome IV, p. 275), savoir : 1° une bouteille, appartenant à M. Michelin, dont le décor en camaïeu bleu consiste principalement dans un riche écusson aux armes de Philippe II, roi d'Espagne; — 2° un plat de la collection de M. de Monville, dont le décor bleu est de style persan; le revers porte la coupole de Santa-Maria-del-Fiore, mais d'un dessin différent de la représentation qu'on en voit sous le flacon vendu par M. E. Piot, et au-dessous la lettre F; — 3° une cruche de table de la collection de M. Gustave de Rothschild. Cette pièce, dont M. Jacquemart a donné la gravure, mesure 35 centimètres de hauteur; la panse, d'une forme ovoïde très-gracieuse, est décorée d'arabesques du meilleur style en bleu céleste pâle, et d'une armoirie partie de Toscane et d'Autriche. Sous le pied du vase sont cinq palle disposées en cercle, ayant au centre la sixième palla portant trois fleurs de lis et le F initial du grand-duc.

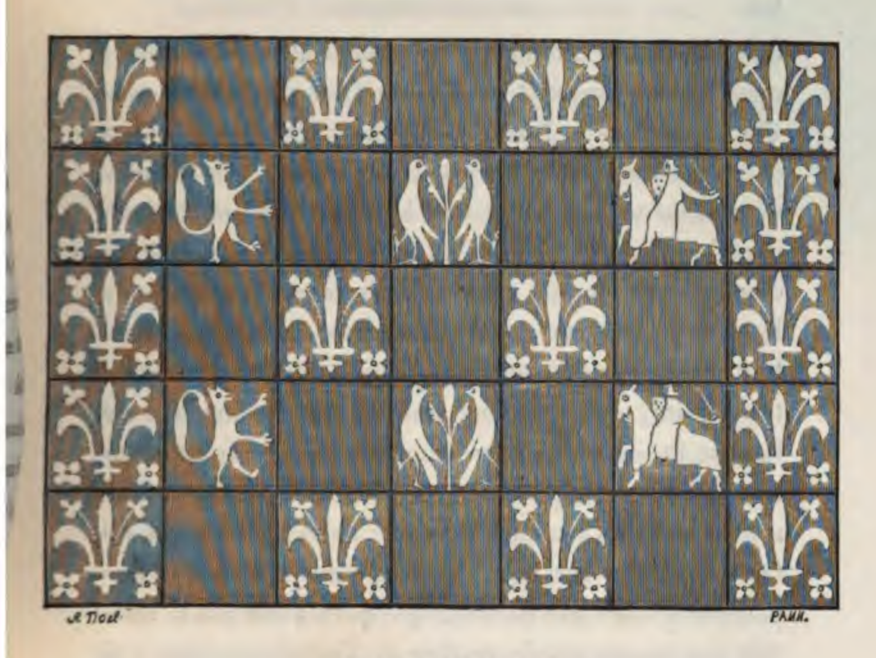
On a pu remarquer que toutes les porcelaines florentines sont peintes en camaïeu bleu, le cobalt étant la seule couleur susceptible de supporter la haute température exigée pour cuire la porcelaine tendre et fondre son vernis. M. Jacquemart fait observer que, pour arriver à la peinture polychrome, il eût fallu travailler sur le

vernis et cuire une troisième fois. Il a cependant reconnu sur la bouteille de M. Michelin et sur une pièce conservée à Sèvres un trait de manganèse à peine violâtre dans quelques endroits et noirci partout ailleurs. Nous ajouterons que cette porcelaine nous a paru manquer de translucidité. Des pièces vendues par M. Piot, le petit plat offrait seul au milieu un peu de transparence.

La difficulté de travailler cette porcelaine artificielle et d'arriver à une réussite [illegible]faite en a fait abandonner la fabrication presque au [illegible]ment de sa naissance. Il parait cependant qu'on s'en est occupé jusqu'en 1613. Des billets d'invitation pour une fête donnée au palais Pitti avaient été faits à cette époque sur des plaques carrées « en matière appelée porcelaine royale, où l'on » avait imprimé les armoiries aux six palle [1]. »

[1] G. del Rosso, *L'Osservat. fiorentino;* Firenze, 1821, t. I, p. 194.





CHAPITRE III.

POTERIES FRANÇAISES, ALLEMANDES ET AUTRES DU NORD DE L'EUROPE.

§ I.

CARREAUX DE CARRELAGE ET DE REVÊTEMENT AU MOYEN AGE ET AU XVIe SIÈCLE.

Nous avons dit que le Moyen âge ne nous avait pas laissé de poterie artistique, et qu'aucun document écrit ne faisait supposer l'existence de produits que le temps aurait pu anéantir entièrement. Il y a lieu néanmoins de faire exception en faveur des carreaux de carrelage.

On a vu dans notre historique de la mosaïque, qu'à l'exemple des anciens et des Grecs du Bas-Empire on avait à certaines époques, en Italie, enrichi le pavé des

églises, soit de mosaïques en petits cubes de marbre, opus tessellatum, soit de plaques de marbre, opus sectile; mais dans le Nord les beaux marbres étant rares et la façon des deux sortes de mosaïques très-dispendieuse, on ne pouvait songer à y avoir recours. Cependant la piété des peuples au Moyen âge ne pouvait se contenter de simples dalles de pierres communes pour le pavage du chœur et du sanctuaire des églises. Partout on pouvait fabriquer des briques et des carreaux de terre cuite, et dès qu'une sorte de retour au culte de l'art se fit sentir, au neuvième et au onzième siècle, on trouva facilement le moyen de donner à la terre différentes couleurs par une couverte cuite au four, et de faire servir des carreaux diversement colorés à la composition d'une sorte de mosaïque qui n'avait pas la solidité des mosaïques de marbre de l'antiquité, mais qui offrait à l'œil une ornementation fort agréable.

Les carreaux de carrelage sont traités de différentes façons, qui ont été successivement pratiquées; ils peuvent se diviser en plusieurs classes. Les plus anciens, qui paraissent remonter à l'époque mérovingienne, présentent en creux des dessins plus ou moins compliqués qui étaient obtenus au moyen d'une estampille appliquée sur la terre encore molle. M. Viollet-le-Duc [1] a donné la reproduction d'un carreau ainsi estampillé provenant de l'église du monastère de Sainte-Colombe, près de la ville de Sens, dont la construction remonte à la moitié du neuvième siècle. Ce dessin, tout à fait barbare, reproduit un cheval, au-dessus duquel est un poisson. Souvent le dessin n'est formé que de lignes droites et de tracés

[1] *Dictionnaire de l'architecture*, t. II, p. 265.

purement géométriques, comme dans les carreaux du pavage de l'église de Laitre-sous-Amance, qui fut consacrée en 1076 [1]. Ces carreaux monochromes ne sont recouverts d'aucun vernis. Il paraîtrait néanmoins que les pavages en carreaux colorés et vernissés étaient déjà en usage à l'époque carlovingienne. M. Amé a produit à l'appui de ce fait un fragment de carreau trouvé, lors des fouilles faites en 1852, sur l'emplacement de l'église de Sainte-Colombe, près de Sens [2]. Ce carreau offre une inscription exécutée par une gravure à la pointe, dont les intailles sont remplies d'un vernis vert très-foncé qui rend les lettres de l'inscription et les lignes qui les encadrent presque noires. Il faut que les procédés de ce vernis se soient perdus durant le dixième siècle, car on ne le rencontre plus qu'au douzième siècle. On trouve en Angleterre des carreaux décorés d'inscriptions et de dessins en creux qui appartiennent au quatorzième siècle; M. Marryat [3] en a reproduit un spécimen emprunté à la collection du Musée britannique.

Ce genre de décoration en creux présentait l'inconvénient de retenir la poussière et la boue; on disposa, au douzième siècle, les carreaux d'une autre manière, qui fut inspirée sans aucun doute par les mosaïques antiques qui subsistaient encore. Des terres différemment colorées furent découpées avec art sous des formes très-diverses, triangles, carrés, losanges, arcs de cercle,

(1) M. Amé en a donné la reproduction dans son excellent ouvrage *Les carrelages émaillés du Moyen âge et de la Renaissance;* Paris, 1859, p. 98.

(2) *Les carrelages émaillés du Moyen âge*, p. 83.

(3) *Hist. des pot. et faïences*, trad. de MM. d'Armaillé et Salvetat, t. I, p. 370.

polygones, mais de façon que les différents morceaux pussent s'agencer les uns avec les autres, pour produire par leur enchevêtrement des courbes, des entrelacs et des figures de toute sorte. Les briquetiers au douzième siècle avaient poussé très-loin l'art de mouler ces petits morceaux de terre. M. Viollet-le-Duc a donné la figure d'une fleur de lis provenant de la chapelle Saint-Cucuphas à Saint-Denis; la fleur de lis, de couleur jaune et composée de trois pièces, est encastrée dans quatre carreaux noirs découpés de manière à embrasser les formes de la fleur héraldique. Quelquefois les carreaux sont découpés au centre sous des formes diverses, de manière à recevoir une petite pièce de terre cuite, d'une couleur différente, qui s'adapte exactement dans le creux ménagé pour la recevoir. M. Viollet-le-Duc en a fourni des exemples empruntés à la même chapelle [1]. Le carrelage de la chapelle de Saint-Cucuphas et celui de la chapelle de la Vierge [2] dans l'église Saint-Denis, qui sont de l'époque de Suger, ont été restaurés; ils offrent de très-beaux spécimens des carrelages mosaïques du douzième siècle. On a fait en Allemagne, au treizième siècle, de ces carrelages composés de carreaux de formes et de couleurs variées. On en conserve à Dresde qui proviennent du cloître de Tzelle, situé à vingt-quatre kilomètres de cette ville. Les carrelages du douzième siècle sont en général très-montés de ton ; le noir et le vert foncé y jouent un grand rôle.

Les carreaux-mosaïques de cette époque exigeaient

(1) *Dictionnaire de l'arch.*, p. 261 et 262.

(2) Le carrelage de cette chapelle est reproduit dans les *Annales arch.*, t. IX, p. 73.

autant de modèles qu'il y avait de pièces différentes; la main-d'œuvre était difficile ; un assez grand nombre de morceaux devaient gauchir à la cuisson ; ne pouvant plus dès lors s'ajuster avec les autres, ils étaient perdus, ce qui augmentait la dépense. D'un autre côté, comme les constructions d'églises se multipliaient au treizième siècle, on chercha un moyen plus économique d'obtenir des carreaux à dessins, et voici ce qu'on fit. Sur des carreaux ordinairement carrés, on appliquait, pendant que la terre était encore molle, une estampille qui y traçait un dessin en creux comme dans les premiers carreaux; la partie creuse était alors remplie d'une terre d'une autre teinte qui rendait le dessin; la pièce recevait ensuite un vernis plombifère coloré. La vignette qui est en tête de ce chapitre reproduit une partie du carrelage de l'église de l'ancienne abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens; il offre deux couleurs, le rouge pour les fonds et pour les carreaux unis, et le jaune pour le chevalier, les lions, les oiseaux et les fleurs de lis qui forment l'ornementation [1]. On employait quelquefois une méthode plus compliquée. La terre brute était recouverte d'une terre plus fine, de couleur foncée, formant une sorte d'engobe très-mince, qui était estampée par l'application d'une matrice reproduisant le dessin ; puis le creux produit par la matrice, qui avait pénétré l'engobe de couleur foncée et même l'argile du fond, était rempli avec une terre de couleur claire ; le carreau ainsi préparé était enduit d'un vernis coloré. C'est de cette façon qu'a été exécuté le beau pavé

(1) M. Amé, *Les carrelages émaillés du Moyen âge*, a donné la reproduction en couleur de ce carrelage dans son ensemble et dans ses détails.

de l'église de Saint-Pierre-sur-Dive, petit bourg de Normandie; les *Annales archéologiques* en ont donné une reproduction en couleur (1). Les carreaux à incrustations façonnées sont ordinairement en terre rouge avec des dessins en terre blanchâtre, auxquels le vernis a donné une teinte jaune. Ils ont été fort en vogue au treizième siècle. Ils offrent des dessins isolés ou se réunissent par quatre ou par seize, et forment ainsi des combinaisons à l'infini (2). On a conservé en Angleterre quelques beaux spécimens de pavage du treizième siècle par des carreaux à incrustations. M. Marryat cite ceux qui sont conservés à Salisbury et dans Chapter-House, à Westminster, et celui qui provient de Chersey-Abbey en Surrey (3).

Les carreaux incrustés continuèrent à être employés au quatorzième, au quinzième et même au seizième siècle. Ceux du quatorzième diffèrent peu de ceux du siècle précédent; mais les dessins deviennent plus maigres et plus confus. On doit remarquer que des carrelages exécutés au quatorzième siècle accusent évidemment le style du treizième; cela tient à ce que les fabricants avaient conservé les anciennes estampilles. Au quinzième siècle le dessin s'amaigrit de plus en plus, on fait un grand usage dans les dessins des inscriptions, des armoiries et des chiffres. On y reproduit des figures hu-

(1) Tome XII, p. 281.

(2) On voit dans les *Annales archéologiques*, t. X, p. 233 et 305, et t. XI, p. 16, la reproduction du beau pavé du treizième siècle de la cathédrale de Saint-Omer. — M. VIOLLET-LE-DUC a donné quelques exemples des assemblages de quatre carreaux dans son *Dict. de l'architecture*, t. II, p. 270 à 273.

(3) *Hist. des poteries et faïences*, trad. de MM. D'ARMAILLÉ et SALVETAT, p. 371 et 372.

maines et des sujets divers ; les scènes de chasse sont fort en vogue. Les tons verts et bleu clair deviennent dominants, et le noir disparaît presque entièrement. Au seizième siècle les détails sont plus soignés, et les ornements, de même que les personnages figurés, indiquent les grands progrès qui s'étaient opérés dans l'art du dessin. Mais l'invention des carreaux émaillés, qui devinrent en vogue vers le milieu de cette époque, porta un coup mortel à la fabrication des carreaux incrustés à glaçure plombifère. M. Amé a donné dans ses *Carrelages émaillés du Moyen âge et de la Renaissance* de nombreuses reproductions de pavages où l'on trouve les carreaux de différentes sortes que nous venons d'indiquer.

Il ne nous reste à parler que des carreaux émaillés. Luca della Robbia est le premier qui ait peint en Europe sur des plaques d'émail avec des couleurs vitrifiables. Il y a lieu de croire que ses procédés pénétrèrent pour la première fois en France avec Jérôme della Robbia, qui dut en faire l'application aux carreaux de carrelage dans le château de Madrid, au bois de Boulogne [1]. Des fragments de carreaux émaillés provenant de ce château existent en effet au Musée céramique de Sèvres. Le secret de la confection de l'émail stannifère est-il sorti de l'atelier de Jérôme della Robbia? a-t-il été apporté d'Italie par quelque potier du duché d'Urbin ou de la Toscane? On ne sait. Toujours est-il que l'on trouve à Rouen, en 1542, une fabrique où furent exécutés les carreaux de pavage du château d'Écouen. M. le duc d'Aumale conserve en effet dans sa collection, à Orléans-House, deux fragments très-importants de ce

(1) Voyez plus haut, p. 439.

pavage. Ils couvrent une surface de 1 mètre 60 centimètres de hauteur sur 1 mètre 90 centimètres de largeur, et se composent de deux cent trente-huit carreaux qui ont été renfermés dans un cadre. L'un des fragments représente Mucius Scévola, l'autre Curtius; on y lit l'inscription : A ROUEN, 1542. Les couleurs employées sont le bleu, le jaune, le vert et le blanc. Alexandre Lenoir a publié ces compositions, qu'il a attribuées à tort à Bernard Palissy [1]. Le Musée du Louvre conserve dix carreaux émaillés, provenant aussi du château d'Écouen, où l'on remarque l'écu du connétable de Montmorency [2]. M. André Pottier regarde comme auteur de ces carreaux émaillés un certain Maclou Abaquesne, potier, dont il a trouvé le nom dans la *Chronique rouennaise* de 1549, à la suite des magistrats de la ville et de Dumoustier, peintre du Roi. Les carreaux que nous venons de signaler sont une imitation des faïences italiennes; les procédés de fabrication ne sont autres que ceux de la majolica que nous avons fait connaître. Les carrelages émaillés ne furent pas très-longtemps de mode, et il en reste fort peu d'intacts. Le plus beau de tous ceux qui subsistent est conservé dans le château de Polisy (Aube). M. Gaussen, qui en a donné une très-belle reproduction en couleur, croit qu'il a été commandé en Italie par Francois de Dinteville, évêque d'Auxerre, propriétaire de ce château, pendant le temps de son exil à Rome en 1539 [3].

(1) *Musée des mon. franç.*, t. III, pl. CXVIII et CXIX.

(2) Ils proviennent de la collection de Sauvageot, à qui nous les avions donnés (nº 927 du catalogue de M. SAUZAY).

(3) *Portefeuille archéol. de la Champagne*, CÉRAMIQUE, p. 13, pl. III.

§ II.

POTERIES FRANÇAISES AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE.

Aucune poterie artistique n'a été exécutée au Moyen âge, et les fragments qui proviennent de cette époque n'ont jamais offert qu'une ornementation des plus grossières. M. Edmond Challe, d'Auxerre, conserve dans sa collection un vase en partie brisé, trouvé dans les fouilles qui ont eu lieu lors de la construction du chemin de fer d'Orléans; une empreinte faite au fond du vase au moyen d'une estampille a produit un dessin fort incorrect, qui représente le Christ tenant une hampe surmontée d'une croix et foulant un serpent aux pieds[1].

La céramique française se releva au seizième siècle et offrit des produits qui méritent d'être classés parmi les objets d'art.

Les fabriques des environs de Beauvais, dont la principale était établie à Savignies, paraissent avoir eu une assez grande réputation dès le quinzième siècle. Antoine Luisel, historien de Beauvais (1536 † 1617), assure qu'elles fournissaient non-seulement la France, mais l'Angleterre et les Pays-Bas. Les archives de Beauvais constatent, en effet, que cette ville offrit à Charles VII, en 1434, un vase de Savignies, et que François Ier reçut en présent des pièces de la même fabrique en 1520, 1536, 1540 et 1544[2]. Les pièces qui subsistent appartiennent toutes au seizième siècle. Le Musée de Beau-

[1] M. Amé a reproduit ce dessin dans ses *Carrelages émaillés du Moyen âge*, p. 96.

[2] M. J. Greslow, *Recherches sur la céramique*; Paris, 1864, p. 24.

vais possède un plat décoré de l'écu de France et d'autres écussons, avec les symboles des divers épisodes de la Passion du Christ; on y lit le nom de Masse, que l'on croit celui de l'artiste, et la date de 1511 ou 1515; le Musée de Sèvres, un plat semblable, avec la date de 1511; la Bibliothèque impériale, un plat de 37 centimètres de diamètre, décoré d'un petit bas-relief, représentant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, d'un écu aux armes de France, de divers écussons et des instruments de la Passion disposés entre les écus; une inscription tirée d'un verset de Jérémie et la date de M. V. C. XI (1511) sont en bordure [1]. L'ornementation des poteries de Beauvais est exécutée en relief. Elles sont recouvertes d'un vernis coloré en vert ou en brun. On a également fait dans les fabriques de Beauvais, au seizième siècle, des grès-cérames. Le Musée de Sèvres possède une gourde à panse aplatie en grès azuré, portant en relief l'écu de France avec l'inscription : CHARLE ROY.

Des fabriques du comtat Venaissin, que l'on suppose avoir été établies à Avignon, ont donné, au seizième siècle, des produits dont les formes sont très-élégantes. Ce sont des poteries vernissées de couleur brun marron uni ou moucheté, imitant l'écaille. Le Musée de Sèvres conserve une aiguière enrichie d'ornements sur l'anse et le goulot, et un plateau à quatre lobes, décoré d'une galerie à jour d'un joli goût [2]. Le Musée du Louvre en

(1) M. CHABOUILLET a donné dans la *Revue arch.*, t. X, p. 354, la reproduction et la description de ce curieux plat.

(2) Elle est reproduite dans la *Description du Musée céramique de Sèvres* de MM. BRONGNIART et RIOCREUX, t. I, p. 141, pl. XXIX.

possède trois pièces, un plateau à six lobes et à galerie, un vase dont la panse est enrichie de guirlandes et de glands modelés en relief, et une aiguière. Le Musée de Cluny conserve aussi plusieurs spécimens de ces fabriques [1], qui ont continué leurs travaux au dix-septième siècle.

En traitant des carreaux de carrelage, nous avons cité ceux d'une fabrique qui devait exister à Rouen en 1542. Il est fort singulier qu'elle ne soit signalée par aucun autre produit, et que la fabrication rouennaise, qui devait acquérir une grande réputation dès le milieu du dix-septième siècle, n'ait laissé pendant cent années aucune trace de ses productions.

Lyon, au seizième siècle, a fabriqué des faïences artistiques; mais elles ne sont autres que des imitations des majolica de la seconde moitié du seizième siècle, et sont faites par des artistes italiens. La connaissance de ce fait est due aux recherches de M. de la Ferrière-Percy [2] et aux observations de M. Darcel [3]. Voici les faits : En 1555, sur la demande de Sébastien Griffo, « marchant genenoys (génois), faiseur d'ouvrages de » terre et aultres pour servir de veysselle », les consuls de Lyon accordent à cet artiste l'exemption de tous aides, subsides, gabelles et autres droits, à la condition d'établir à Lyon, suivant son offre, une manufacture de poteries que jusqu'alors on était dans l'usage d'apporter d'Italie. Un peu plus tard, Jean Francisque, de Pesaro,

(1) Nos 1244, 2170, 3012 à 3015 du catalogue de 1861.

(2) *Une fabrique de faïences à Lyon sous le règne de Henri II*; Paris, 1862.

(3) *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 353.

vint s'établir à Lyon, et obtint du Roi un privilége de six années pour y exercer « l'art de potier de terre ». Ce Jean Francisque pratiquait sa profession depuis vingt ans et avait fait fortune, lorsque deux Italiens, Julien Gambyn et Domenge Tardessir, dont le premier avait travaillé sous Jean Francisque, demandèrent au roi de fabriquer de la vaisselle façon de Venise, nonobstant le privilége accordé à celui-ci. Une ordonnance du roi Henri fit droit à leur requête. L'exécution en fut confiée au sieur de Mandelot, gouverneur pour le roi des pays de Lyonnais et Forez. M. Darcel a fait observer que le sieur de Mandelot avait été nommé à ces fonctions par Charles IX, et qu'ainsi l'ordonnance sans date découverte par M. de la Ferrière-Percy, qui l'attribuait à Henri II, ne pouvait avoir été rendue que par Henri III, c'est-à-dire de 1574 à 1589. Les faïences façon de Venise que Julien Gambyn et Tardessir voulaient fabriquer ayant un caractère particulier, on doit attribuer à la fabrique de Griffo ou à celle de Jean Francisque un certain nombre de faïences peintes, dans le style des majolica du duché d'Urbin et de la Toscane, sur lesquelles on trouve des inscriptions françaises. Elles se font remarquer, au surplus, comme le dit M. Darcel, par quelque dureté dans la couleur, par un certain air de parenté dans les têtes, et par l'emploi d'un jaune particulier dans la coloration des édifices. Le Musée du Louvre possède quatorze pièces attribuées à ces fabriques de Lyon [1].

La fabrique de Nevers ne produisit également, au seizième siècle, que des imitations des faïences italiennes

[1] M. Alf. Darcel, *Notice des faïences peintes du Louvre*, p. 363; n°s 652 à 665.

d'Urbino. Les recherches de M. du Broc de Segange ont jeté un jour complet sur son histoire [1]. Louis de Gonzague, duc de Nivernais, qui était d'origine italienne, avait attiré auprès de lui des artistes italiens. En 1578, Henri III donna des lettres de naturalisation à un Dominique de Conrade, gentilhomme d'Albissola, lieu où l'on fabriquait les faïences de Savone; c'est ce Dominique de Conrade, qu'on voit figurer, en 1602, sur un registre de paroisse avec la qualification de maître potier, qui doit avoir été le fondateur de la fabrique de Nevers. On a bien trouvé sur un registre de baptême le nom d'un Scipion Gambin, potier, qu'on pourrait regarder comme un parent de Julien Gambyn, ce potier vénitien qui avait obtenu de Henri III le droit d'établir une fabrique à Lyon; mais Scipion Gambin n'a laissé aucune autre trace de son établissement à Nevers. Dominique de Conrade eut au contraire pour successeur son fils Antoine, auquel Louis XIV, en 1644, accorda la qualité de « gentilhomme servant et fayencier » ordinaire du Roy. » Antoine fut à son tour remplacé par son fils Dominique, dont on perd la trace à partir de 1673. Les pièces de Nevers sorties de l'atelier de Conrade ne sont, comme nous l'avons dit, qu'une imitation des faïences italiennes d'Urbino, mais les couleurs sont moins nombreuses et surtout d'un ton beaucoup moins intense. On y fait un grand emploi du violet de manganèse et du jaune orangé. L'imitation des faïences italiennes dura à Nevers jusque vers 1660. Au delà de cette époque, les fabriques, qui se multiplièrent dans

(1) L. Du Broc de Segange, *La faïence, les faïenciers et les émailleurs de Nevers*; Nevers, 1863.

cette ville jusqu'à la fin du siècle dernier, s'adonnèrent aux genres les plus divers, style persan, imitation des poteries chinoises, puis des faïences de Rouen et de Moustiers, au commencement du dix-huitième siècle, et même des porcelaines de Saxe. Quoi qu'il en soit, la fabrique de Nevers, pendant la durée de l'imitation italienne, a donné de très-beaux produits. Les Musées du Louvre et de Cluny en conservent plusieurs spécimens.

Les faïences françaises du seizième siècle vraiment originales, et ne devant rien à l'imitation des produits étrangers, sont celles de Palissy et celles qui sont désignées sous le nom de faïences de Henri II. L'importance de ces deux sortes de poterie, au point de vue de l'art et du prix qu'on y attache aujourd'hui, nous engage à en traiter séparément dans les deux chapitres qui suivent.

§ III.

POTERIES ALLEMANDES, FLAMANDES ET HOLLANDAISES.

I.

Poteries allemandes.

On a voulu faire remonter au treizième siècle l'emploi de l'émail stannifère en Allemagne. M. Demmin, qui a élevé cette prétention, avait cité, comme appartenant à l'année 1207, des reliefs émaillés de blanc, représentant des têtes de Christ, qui sont conservés dans la collection du Musée japonais, à Dresde; et, comme étant en terre cuite émaillée, la statue de Henri IV, duc de Silésie, couchée sur son tombeau dans l'église de la

Croix à Breslau [1]. Mais les faïences du Musée japonais offrent tous les caractères de l'art du quinzième siècle, et il a été vérifié par M. Boleslas Podczaszynski, professeur d'architecture à l'École des beaux-arts de Varsovie, que la statue du duc de Silésie n'était qu'une terre cuite peinte à froid, dont le vernis ne renferme ni oxyde de plomb ni oxyde d'étain [2]. L'Allemagne revendiquait aussi pour un potier de Schelestadt, en Alsace, mort en 1283, l'invention du vernis plombifère. Il est fort probable, comme le disent les *Annales Dominicarum* de Colmar, que ce potier a été le premier qui ait fait emploi en Allemagne du vernis plombifère; mais on trouve en France des carreaux de carrelage enduits de ce vernis dès le douzième siècle, et il faudrait même en faire remonter l'usage dans notre pays au neuvième, si le carreau trouvé dans les fouilles faites sur l'emplacement de l'ancienne église de Sainte-Colombe, près de Sens, et publié par M. Amé, doit être regardé comme appartenant à la construction de 853, ainsi que le font présumer les renseignements fournis par cet archéologue [3]. Mais au quinzième siècle, plusieurs villes d'Allemagne se font incontestablement remarquer par leurs produits céramiques. Nuremberg se distingue entre toutes. C'est là que travaillèrent pendant plus d'un siècle les Hirschvogel, potiers qui jouissent d'une grande réputation. Hirschvogel le vieux, chef de la famille, était né en 1441, il mourut en 1525; il était non-seulement habile potier, mais encore peintre sur verre. C'est à lui

[1] M. Demmin, *Recherches sur la priorité de l'art allemand;* Paris, 1862. — *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines;* Paris, 1863.

[2] *Gazette des beaux-arts*, t. XVI, p. 471.

[3] *Les carrelages émaillés*, p. 83.

qu'on doit les vitraux des quatre fenêtres ogivales de la nef de Saint-Sébald, à Nuremberg, représentant le margrave Frederich d'Ansbach et Bayreuth avec sa femme et ses enfants. Veit (1471 † 1553) et Auguste (1488 † 1560), ses fils, furent comme lui habiles potiers et peintres de vitraux, et de plus graveurs, comme presque tous les artistes de leur temps. On voit au Musée de Dresde un beau spécimen de l'ancienne faïence de Nuremberg, portant la date de 1473, qu'on peut attribuer au vieux Hirschvogel; c'est une sorte de cruche décorée d'un médaillon renfermant un bas-relief et vernissée en vert. Auguste Hirschvogel avait voyagé en Italie. Ses poteries, bien supérieures à celles des autres membres de la famille, sont décorées de sculptures en relief et émaillées. Il essaya aussi d'imiter les vases de terre de l'antiquité qu'il avait été à même de connaître en Italie. On prétend qu'il y réussit si parfaitement que plusieurs de ses produits sont aujourd'hui compris au nombre des vases grecs [1] dans les musées d'Allemagne, qui conservent d'ailleurs de belles œuvres de cet artiste. On lui attribue un beau vase du Musée du Louvre, dont les anses sont formées de dragons, et qui porte sur la panse quatre médaillons renfermant des bustes [2]. Sébald Hirschvogel, fils de Veit, succéda à son oncle dans la fabrication des poteries; il mourut en 1589, après avoir acquis une grande fortune

Parmi les villes d'Allemagne qui se signalèrent au seizième siècle par leurs productions céramiques, il fau encore citer Strehla, où l'on voit une chaire en terre cuit

[1] M. Demmin, *Recherches sur la priorité de l'art allemand*, p. 61

[2] N° 979 du catalogue du Musée Sauvageot par M. Sauzay.

émaillée, due au potier Melchior Tatze, et portant la date de 1565 [1], et Bayreuth sur le Mein, dont les faïences sont décorées ordinairement en camaïeu bleu : le Musée de Sèvres conserve un grand pot à anses avec le nom de cette ville [2].

Les potiers allemands, et surtout ceux de Nuremberg, se sont acquis une grande renommée dans la fabrication des carreaux vernissés ou émaillés pour le revêtement des grands poêles, qui remplacent les cheminées en Allemagne et qui y sont d'un usage général. Ces carreaux, ordinairement d'une assez grande dimension, sont enrichis de sculptures en bas-reliefs. Les poêles anciens sont carrés de forme; ils ont ordinairement deux mètres de hauteur sur un mètre de largeur et de profondeur, sont ornés de corniches et élevés sur des pieds. On en voit neuf du seizième et du dix-septième siècle dans le Burg, château construit à Nuremberg par Conrad III en 1030. Le Musée germanique de cette ville en conserve un très-beau du commencement du seizième siècle; il est enrichi d'armoiries et de figures d'apôtres et de saints, le tout émaillé de vives couleurs [3]. Tous les musées en Allemagne renferment de ces plaques de poêles du quinzième et du seizième siècle. Nous avons vu dans l'Arsenal de Berne des morceaux détachés d'un grand poêle de faïence, trouvés en fouillant une cave en 1837; ils sont formés d'une terre jaunâtre, recouverte d'un vernis vert marbré.

(1) M. Salvetat, *Annotations à l'Histoire des poteries et faïences* de M. Marryat, t. I, p. 356.

(2) M. Demmin, *Guide de l'amateur de faïences*, p. 48.

(3) Cette pièce est reproduite dans l'ouvrage de MM. Becker et de Hefner-Alteneck, *Kunstwerke und Gerathschaften des Mittelalters und der Renaissance*, t. III, pl. VIII.

L'un des morceaux reproduit, de chaque côté d'une arcade ogivale, un homme et une femme qui s'embrassent. L'homme porte le justaucorps serré à la taille avec la ceinture militaire sur les reins, le pantalon collant et des souliers à la poulaine; la femme, le surcot et la longue robe à plis. On lit sur un des carreaux la date de 1479, que le gardien donne pour 1279.

II.

Poteries hollandaises.

Les fabriques hollandaises de poteries se résument dans celles de Delft, dont elles ont pris le nom. La Hollande exportait des poteries en Angleterre dès le règne de Henri IV († 1413), mais les faïences artistiques ne datent que du seizième siècle. Vers 1530 ou 1540, un potier inconnu y faisait des faïences à ornements en relief reproduisant des fleurs, des fruits et des poissons en couleur. Un autre modelait des Vierges, des Christs et des bénitiers. La fabrication hollandaise fut entraînée, vers 1540, dans une autre voie. Le commerce exclusif que les Hollandais faisaient avec la Chine et le Japon avait introduit chez eux une grande quantité de très-beaux spécimens de la poterie de ces contrées avant qu'elle fût généralement connue en Europe. Les potiers se mirent donc à imiter les formes des vases chinois et japonais et à en copier les dessins en camaïeu bleu. A partir de 1570, Delft produisit des faïences imitant d'une manière remarquable les vieilles porcelaines de la Chine et du Japon. De beaux vases à fond vert tigré et parsemé de fleurs d'or, avec des cartels où sont reproduits des paysages chinois, des dragons et des papillons,

sont attribués au peintre Van Dommelaar, qui florissait vers 1580. Les potiers Suter, Van der Even et Samuel Piet Roerder se sont fait remarquer, à la fin du seizième siècle, par de très-belles pièces. Ter Fehn faisait à la même époque des statuettes, amours, anges, figures mythologiques, parfaitement modelées. Il eut des continuateurs, parmi lesquels on cite Martin Carolus, qui produisit des vases et des plats dans le style italien, décorés en camaïeu bleu[1]. Delft continua la fabrication des faïences au dix-septième et au dix-huitième siècle avec un grand succès.

III.

Grès-cerame d'Allemagne, de Hollande et de Flandre.

On a donné le nom de grès, dans l'art céramique, à une espèce de poterie à pâte dense, très-dure, sonore, opaque, à grain plus ou moins fin, pouvant se passer de glaçure ou en recevoir une.

Les grès qui ont été fabriqués au quinzième, au seizième et au dix-septième siècle, en Allemagne, en Flandre et en Hollande, dans les contrées qui avoisinent le Rhin, ont un caractère tout particulier, qui les fait facilement reconnaître : les formes, le système d'ornementation, les couleurs dont ils sont souvent enrichis, indiquent suffisamment leur provenance.

On attribue assez généralement la fabrication des plus anciens, qu'on nomme Jacobus Kannetje (canette), à la comtesse de Hollande Jacqueline de Bavière. On rapporte que, pendant sa captivité au château de Reylingen en Hollande, vers 1424, elle se plaisait à jeter de ces vases

(1) M. Demmin, *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines.*

de grès de sa fenêtre dans le Rhin, pour qu'ils devinssent par la suite des objets d'antiquité. M. Demmin, malgré ses recherches, n'a pu trouver aucun indice authentique de ce fait, mais la légende existe en Hollande et tout le monde y croit [1]. Il est constant, au surplus, que depuis une époque très-reculée la Hollande excellait dans la fabrication des grès fins. L'Allemagne fabriquait des grès-cérames à une époque non moins reculée que la Hollande. Ratisbonne, Bayreuth et Nuremberg ont produit des grès bruns antérieurement au quinzième siècle; mais le centre de la fabrication des grès allemands était aux environs de Cologne [2]. Cette ville faisait une grande exportation de vases de grès-cérame en Angleterre. On voit dans le Musée britannique des vases portant les armoiries de la reine Élisabeth (1558 † 1602) et celles de la ville de Cologne; sur l'un d'eux existe une inscription en allemand [3]. Les vases en grès-cérame ont été également une production très-ancienne en Flandre. Les vieux Jacobus Kannetje de Hollande sont d'une couleur blanc jaunâtre sans aucun vernis. Les grès allemands les plus anciens sont bruns, ceux de Nuremberg et de Cologne, bruns, gris et blancs. Les grès de Flandre sont remarquables par leur couleur bleue. Les vases de grès sont ordinairement décorés d'ornements, d'armoiries et de figures gravés en creux ou présentant un léger relief par l'effet de l'impression au cachet. On en rencontre assez sou-

(1) M. Demmin, *Guide de l'amat. de faïences*, p. 67.

(2) *Ibidem*, p. 48 et 50.

(3) M. Marryat, *Hist. des poteries, faïences et porcel.*, trad. française, t. I, p. 590.

vent de formes bizarres, comme celui que reproduit la planche CXXXI de notre Album. On trouve encore des grès enrichis de figures et d'ornements modelés en relief et rehaussés d'émaux polychromes. Ceux-ci paraissent postérieurs à la seconde moitié du seizième siècle.

Les vases de cette poterie portant une date sont assez rares. La date la plus ancienne que l'on connaisse est celle de 1550, qu'on lit sur un candélabre conservé dans le Musée de Bruxelles. Le Musée de Sèvres possède une bouteille quadrangulaire en grès brun, où on lit la date de 1539 au-dessus de deux bustes de personnages; mais, sur le côté, on voit celle de 1569, qui doit être l'époque de la fabrication.

Les noms des potiers se rencontrent encore plus rarement que les dates. Une belle aiguière en grès brun appartenant à M. de Weckherlin, conseiller d'État des Pays-Bas, qui possède la collection la plus belle et la plus complète de grès-cérames, porte cette inscription en allemand : MAÎTRE BALDEN MENNICHEN, POTIER DEMEURANT A BARREN. Le Musée de Sèvres conserve une cruche sur laquelle la même signature est inscrite. M. Demmin, qui a fait une étude particulière des grès-cérames, dit que les plus belles productions en ce genre sont signées de ce potier ou du monogramme I E [1]. Les Musées du Louvre et de Cluny à Paris, le Musée Kensington et le Musée britannique à Londres, le Musée germanique de Nuremberg et les principaux Musées de l'Allemagne, renferment de beaux spécimens de cette sorte de poterie.

Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre reproduit une canette en grès-cérame de la collection du Louvre.

[1] *Guide de l'amateur de faïences...*, p. 53.

Il faut aussi ranger parmi les grès d'art les premières productions de Böttcher, célèbre chimiste allemand, qui trouva le premier les procédés de la fabrication de la porcelaine. Ce sont de véritables grès rouges ou brun-rouge, ayant la dureté, le grenu et l'opacité complète de cette poterie. L'argile dont ils sont composés provient d'Okrilla, près de Meissen. Les premiers que Böttcher fabriqua, vers 1764, sont sans glaçure; on leur donna, par la taille et le polissage sur le tour des lapidaires, un éclat qui les ferait prendre à la première vue pour du marbre ou pour un laque rouge très-fin. Vers 1708 environ, Böttcher trouva le moyen de colorer ces grès rouges d'un vernis noir ou brun laque, qui fut souvent rehaussé de peintures et de dorures non fixées par le feu. Le procédé du grès rouge a été perdu en 1756, lors de la guerre de sept ans.

§ IV.

POTERIES ANGLAISES.

L'Angleterre n'a pas plus produit que la France de poteries artistiques au Moyen âge. Les Normands en faisant la conquête de l'Angleterre y ont seulement introduit l'usage des carreaux de carrelage pour les églises. Ceux qu'on trouve en Angleterre sont généralement d'une fabrication soignée. Ils sont, comme en France, des différentes sortes que nous avons décrites. Quant aux poteries qu'on a recueillies, ce sont des cruches très-variées dans leurs formes et dans leurs dimensions, mais elles n'offrent aucune décoration

d'art [1]. Un inventaire d'Édouard II, de 1324, fait bien mention d'un crusekyn de terre garni d'argent, ce qui semble indiquer une pièce de quelque valeur, mais il y a lieu de croire qu'elle était d'importation étrangère. L'argenterie était en usage dans les maisons riches, la vaisselle d'étain garnissait les dressoirs et les tables des classes moyennes, la poterie de terre la plus commune servait au peuple. Cependant quelques fragments de poteries décorées de masques assez grossièrement modelés, et recouvertes d'un vernis vert ou jaune foncé, ont été trouvés à Lincoln. On croit pouvoir les attribuer au règne d'Édouard III († 1377). L'Angleterre n'a pas même eu, comme la France, de poteries originales au seizième siècle. En 1558, un potier de Delft reçut l'autorisation d'exercer son état à Sandwich. Plus tard les troubles des Pays-Bas amenèrent l'émigration d'un certain nombre d'ouvriers potiers qui s'établirent en Angleterre; mais les faïences faites par ces ouvriers étrangers ne peuvent passer pour des poteries anglaises; elles sont d'ailleurs si semblables à celles qu'on continuait à importer de Hollande, qu'il est pour ainsi dire impossible de les distinguer les unes des autres. La seule pièce attribuée à la fabrication anglaise du seizième siècle qui présente quelque intention artistique est une sorte de gourde aplatie, en pâte fine recouverte d'un vernis vert très-brillant, qui est conservée au Musée britannique. On y voit, moulées en relief, les armoiries

[1] M. Marryat, auquel nous empruntons en grande partie ce que nous disons des poteries anglaises, a donné dans son *Histoire des poteries*, traduction française, t. I, p. 380, la figure de trois de ces cruches conservées dans le Musée de géologie et dans le Musée britannique à Londres.

royales, France et Angleterre, dans une rose, entourées de la jarretière et surmontées d'une couronne. On regarde cette armoirie comme celle de Henri VIII († 1547). L'isolement de cette pièce nous porterait à penser qu'elle a été faite soit à Cologne, qui fournissait, comme on l'a vu, l'Angleterre de poteries jusque sous le règne d'Élisabeth, soit peut-être à Beauvais.





CHAPITRE IV.

FAÏENCE ÉMAILLÉE DE BERNARD PALISSY.

§ I.

HISTORIQUE DE LA VIE DE PALISSY.

A l'époque où les majolica italiennes avaient atteint au plus haut degré de perfection et jouissaient dans toute l'Europe d'une réputation justement méritée, surgit en France un homme dont le génie persévérant sut doter son pays de productions céramiques d'un genre tout nouveau et qui ne devaient rien à l'imitation étrangère.

Bernard Palissy naquit dans le diocèse d'Agen, vers 1510, suivant toute apparence. D'après M. Cap [1], le village de la Chapelle-Biron pourrait se glorifier de lui

[1] *Notice historique sur Palissy*, en tête de la nouvelle édition de ses Œuvres complètes; Paris, 1844.

avoir donné le jour, mais aucun acte authentique n'est venu jusqu'à présent confirmer cette opinion. Ce qui est certain, c'est qu'après avoir fait son tour de France et avoir visité la Flandre, les Pays-Bas et quelques-unes des provinces allemandes qui avoisinent le Rhin, il vint s'établir à Saintes, où il se maria. Géomètre, arpenteur, peintre sur verre et peintre imagier, Palissy, chargé d'une nombreuse famille, vivait de ces différents états, lorsqu'à la vue d'une b[illegible] coupe de terre émaillée, il s'imagina de chercher [illegible]émail blanc pour servir de glaçure à des vases de [illegible]. Quinze années de sa vie, semées de douleurs [illegible]es et morales, furent employées à cette recherche. Les curieux Mémoires que nous avons de lui font connaître toutes les tribulations qu'il a endurées avec une patience à toute épreuve, avant d'avoir pu obtenir cette magnifique poterie émaillée qui a immortalisé son nom.

« Il y a vingt-cinq ans passez, dit-il, qu'il me fut » montré une coupe de terre, tournée et esmaillée d'une » telle beauté, que dès lors i'entray en dispute avec ma » propre pensée en me rememorant plusieurs propos » qu'aucuns m'avoient tenus en se mocquant de moy » lorsque ie peindois les images. Or voyant que l'on » commençoit à les délaisser au pays de mon habita- » tion, et que la vitrerie n'avait pas grande requeste, » ie vay penser que si i'avois trouvé l'invention de faire » des esmaux, que ie pourrois faire des vaisseaux de » terre et autre chose de belle ordonnance, parce que » Dieu m'avoit donné d'entendre quelque chose à la » pourtraiture, et dès lors sans avoir esgard que ie n'avois » nulle connoissance des terres argileuses, ie me mis à

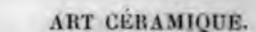
» chercher les esmaux, comme un homme qui taste en » ténèbres [1]. »

Il raconte ensuite tous les essais infructueux qu'il fit, et l'on reste pénétré d'admiration en contemplant cette courageuse opiniâtreté, cette force de caractère qui lui fait supporter la misère la plus dure, la calomnie, les tourments, les douleurs de toutes sortes, plutôt que de renoncer à atteindre le but qu'il s'est proposé. Quelques extraits de son récit suffiront pour faire connaître cette âme inébranlable. « Sur cela, il me survint un autre » malheur, lequel me donna grande fascherie, qui est » que le bois m'ayant failli, ie fus contraint brusler les » estapes qui soustenoyent les trailles de mon iardin, » lesquelles estant bruslées ie fus contraint brusler les » tables et plancher de la maison, afin de faire fondre » la seconde composition. I'estois en une telle engoisse » que ie ne saurois dire : car i'estois tout tari et déseiché » à cause du labeur et de la chaleur du fourneau; il y » avoit plus d'un mois que ma chemise n'avoit seiché » sur moy, encores que pour me consoler on se moquoit » de moy, et mesme ceux qui me devoient secourir » alloient crier par la ville que ie faisois brusler le plan- » cher : et par tel moyen l'on me faisoit perdre mon » crédit, et m'estimoit-on estre fol. »

Il ne suffit pas à Palissy de supporter des fatigues inouïes, il lui faut encore affronter des accusations capitales : « Les autres disoient que ie cherchois à faire de » la fausse monnoye, qui estoit un mal qui me faisoit » seicher sur les pieds, et m'en allois par les ruës tout

[1] *Œuvres de Bernard Palissy*, publiées par Faujas de Saint-Fond Paris, 1777, p. 14.





» baissé comme un homme honteux. » Malgré tout, il continue ses essais, et prend un ouvrier potier pour l'aider dans ses travaux; mais il lui faut bientôt renoncer au soulagement que cet homme lui procure. « Quand » nous eusmes travaillé l'espace de six mois, il fallut » donner congé au potier, auquel par faute d'argent ie » fus contraint de donner de mes vestements pour son » salaire. » Les chagrins domestiques ne lui manquent pas non plus; sa femme et ses parents, qui le jugeaient fou, lui faisaient, par leurs reproches, essuyer des contrariétés d'une autre sorte. « En me retirant ainsi soüillé » et trempé, ie trouvois en ma chambre une seconde per- » sécution pire que la première, qui me fait à présent » esmerveiller que ie ne suis consumé de tristesse. »

Palissy trouva enfin les procédés de la composition de divers émaux qui s'appliquaient très-bien sur la poterie. Il lui restait beaucoup à faire encore pour arriver à cuire les vases et à les préserver de tous les accidents que présente la cuisson; mais ce premier succès lui donna un nouveau courage. « Quand ie fus reposé un » peu de temps, avec regrets de ce que nul n'avoit pitié » de moy, ie dis à mon âme : Qu'est-ce qui te triste, » puisque tu as trouvé ce que tu cherchois? Travaille, à » présent, et tu rendras honteux tes détracteurs. » Il eut raison de persévérer : après quinze années de labeur et de souffrance, il commença par trouver « le moyen de » faire divers esmaux entremeslez en manière de iaspe. » Cela le fit vivre quelques années, et lui procura le moyen de donner plus d'extension à ses travaux.

Bientôt il arriva à faire des « pièces rustiques » ; c'est le nom qu'il donnait à ces bassins qui présentent pour

ornementation des reptiles, des coquillages, des poissons, des plantes, des insectes, si vrais de forme et de couleur. M. André Pottier a fait connaître les procédés que, d'après un manuscrit du seizième siècle, Palissy dut employer pour l'exécution de ces singulières empreintes : « On se servait, pour préparer le motif de la » composition, d'un plat d'étain sur la surface duquel » on collait, à l'aide de térébenthine de Venise, le lit » de feuilles à nervures apparentes, de galets de rivière, » de pétrifications, qui constitue le fond ordinaire de » ces compositions; sur ce champ, on disposait les » petits bestions, comme dit le manuscrit, qui devaient » en former le sujet principal; on fixait ces animaux, » reptiles, poissons et insectes, au moyen de fils très-» fins, qu'on faisait passer de l'autre côté du plat en » pratiquant à ce dernier de petits trous avec une alène; » enfin l'ensemble ayant reçu tous ses perfectionne-» ments par l'exécution d'une foule de détails variables » suivant les circonstances, on coulait sur le tout une » couche de plâtre fin, dont l'empreinte devait former » le moule; on dégageait ensuite avec soin les animaux » de leur enveloppe de plâtre [1] ». Par ce procédé on ne pouvait obtenir le plus souvent qu'une seule épreuve, et il est à croire que Palissy en a employé un autre plus pratique et plus expéditif, qui consistait à se servir de pièces de rapport sorties de moules divers; et ce qui tend à le prouver, c'est qu'il a reproduit identiquement plusieurs de ses bassins à reptiles. Ces bassins, dont les décorations en relief étaient moulées sur nature, n'étaient pas destinés aux usages domestiques, mais

(1) *Monuments français inédits,* t. II, p. 69.

bien à parer les dressoirs qu'il était d'étiquette, chez les gens riches, de laisser chargés d'une vaisselle d'apparat, quelque splendide que fût d'ailleurs le service de la table. Palissy fut alors amplement dédommagé de ses peines; ces travaux si curieux, si remarquables, lui procurèrent de beaux bénéfices, et le firent rechercher des grands seigneurs, parmi lesquels il trouva d'utiles protecteurs, comme on le verra plus loin.

Non content de ses premiers succès, il travailla constamment à améliorer ses poteries. Elles prirent sous ses habiles mains des formes variées et gracieuses, qu'il sut enrichir de mascarons modelés avec talent et de charmantes arabesques. Bientôt il éleva son art à la hauteur de la sculpture en décorant de bas-reliefs le fond de ses bassins, déjà si riches d'ornements. Il produisit encore une foule de petits meubles, écritoires, salières, chandeliers, rehaussés d'élégants reliefs, et même des figures de ronde bosse d'une naïveté charmante. Enfin, pour couronner ses travaux, Palissy se trouvant en position de donner à son art tous les développements dont il était susceptible, se mit à fabriquer des pièces d'une grande dimension appelées par lui rustiques figulines, qui servaient à construire des grottes en terre émaillée pour la décoration des jardins.

Palissy, comme beaucoup d'autres artistes de son temps, avait embrassé, vers 1546, la religion réformée. Sa fermeté et son courage l'avaient placé au premier rang des dissidents dans sa province; aussi fut-il un des premiers en butte aux persécutions dès qu'elles éclatèrent. En 1562, Palissy était occupé, dans son atelier de Saintes, d'un grand ouvrage de terre émaillée pour le connétable

de Montmorency, lorsqu'en conséquence d'un arrêt du Parlement de Bordeaux, aux termes duquel « la vie des » réformés était abandonnée sans appel à quelque juge » royal que ce fût », les juges de Saintes le firent jeter en prison. Son procès, qui ne pouvait aboutir qu'à la mort, allait lui être fait, lorsque Louis de Bourbon, duc de Montpensier, qui avait été envoyé à Saintes comme lieutenant général du Roi, et qui avait connaissance du grand cas que faisait le connétable des talents de Palissy, intervint en sa faveur auprès des juges de Saintes. Ceux-ci, sentant leur faiblesse auprès d'un protecteur aussi puissant, envoyèrent Palissy de nuit à Bordeaux «par voyes obliques[1] ». Dans les prisons du Parlement, Palissy n'aurait pu éviter son sort; mais le connétable sut l'arracher à ses ennemis en lui faisant délivrer le brevet d' «inventeur des rustiques figulines du Roy ». Attaché par ce titre à la maison de Charles IX, il était soustrait à la juridiction du Parlement de Bordeaux, et n'était plus justiciable que du grand Conseil, qui était tout à la dévotion de la Reine mère.

Palissy vint alors se fixer à Paris, où il fut bien accueilli par Catherine de Médicis et par le connétable. La Reine mère l'établit aux Tuileries, où des ateliers furent construits pour lui. De cette époque date la prospérité de notre artiste, c'est là qu'il fit ses plus beaux ouvrages. Il avait pu, grâce à la protection de Catherine de Médicis, et sans doute à sa résidence dans le château des Tuileries, échapper au massacre de la

(1) *Espitres* de Palissy au maréchal de Montmorency, à la Reine mère et au Connétable, dans les *Œuvres de B. Palissy*; Paris, 1777, p. 463 et suivantes.

Saint-Barthélemy; mais en 1587 il fut de nouveau persécuté pour ses opinions religieuses. Catherine et le connétable n'étaient plus là pour le protéger; on l'enferma à la Bastille, où il mourut. Pierre de l'Estoile, qui était lié d'amitié avec Palissy, fixe à l'année 1590 la date de sa mort, et ajoute qu'il était alors âgé de quatre-vingts ans [1].

§ II.

OEUVRES DE PALISSY.

Les faïences de Palissy sont caractérisées par un style particulier et par plusieurs qualités qui leur sont tout à fait propres. On n'y rencontre pas de peinture proprement dite, c'est-à-dire de peinture à plat, à couleurs nuancées; les décorations dont elles sont enrichies consistent toujours en reliefs coloriés. L'émail est dur et a beaucoup d'éclat, mais on y remarque souvent de petites craquelures. Les couleurs employées sont le jaune pur, le jaune d'ocre, un beau bleu indigo, un bleu grisâtre, le brun, le violet et un blanc jaunâtre; car Palissy ne parvint pas à trouver l'émail blanc des majolica italiennes, premier but de ses recherches, ou du moins il ne l'employa pas dans sa vaisselle. Le dessous de ses plats n'est jamais d'un ton uni, mais bien tacheté de plusieurs couleurs disposées en marbrures nuancées de bleu, de jaune et de brun violacé : c'est là sans doute cette glaçure de « divers esmaux entremeslez en manière de » iaspe, » premier fruit de ses travaux. Brongniart a remarqué [2] que les coquilles dont Palissy ornait ses

(1) *Mémoires de P. de l'Estoile*, coll. Petitot, t. I, p. 115.
(2) *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 66 et 69.

pièces rustiques sont des coquilles fossiles du bassin de Paris, que les poissons sont de la Seine, les reptiles et les plantes des environs de Paris, et qu'on n'y rencontre aucune production étrangère. Ne doit-on pas conclure de là que c'est à Paris que Palissy a fait la plupart de ses pièces rustiques? Dans ses bas-reliefs, les carnations sont toujours colorées de son émail blanc jaunâtre; les figures se détachent ainsi en clair sur des fonds vigoureusement colorés. Dans les statuettes, le même émail blanc jaunâtre teint les carnations.

Les faïences de Palissy sont fort nombreuses. Le Louvre en conserve la plus belle collection qui existe. On en voit de très-belles pièces au Musée de Cluny et au Musée céramique de Sèvres. Les musées étrangers n'ont pas manqué d'en recueillir, et quelques collections particulières, parmi lesquelles il faut surtout citer celle de M. Andrew Fountaine, de Narford, en possèdent des spécimens remarquables. Mais une des productions les plus curieuses de notre artiste ne nous a pas été conservée; nous voulons parler des « grottes rustiques de nouvelle » invention, en terre cuite inscalptée et émaillée », comme dit Palissy. On avait appris par lui-même qu'il avait fait une grotte de ce genre pour le connétable et une autre pour Catherine de Médicis, dans le jardin du château des Tuileries; mais on ne savait rien de la construction de ces grottes, et le seul débris qu'on croyait en posséder était un chapiteau de colonne conservé au Musée de Sèvres, lorsqu'un document très-curieux est venu en révéler la forme et la décoration. C'est un dessin, appartenant à M. Destailleurs, architecte, au bas duquel on lit cette légende : « Le

» portraict de la crotte rustique qui sera en terre envi-
» ron quinze piet, et le tout sera faict de rustiques, tant
» les anymault que la massonerye, et laquelle crotte a
» estede invente par madame la grand (la fin manque). »
M. de Montaiglon a rapproché du croquis de M. Destailleurs trois comptes ou mémoires constatant « des paye-
» ments faits, en vertu des ordonnances de la dicte dame
» du Péron », à Bernard, Nicolas et Mathurin Palissy,
« sculteurs en terre », à valoir sur le prix de « tous les
» ouvraiges de terre cuicte esmaillée qui restoient à faire
» pour parfaire et parachever les quatre pons au pourtour
» de dedans la grotte encommencée pour la Royne en
» son pallais lès le Louvre, à Paris. » Nous renvoyons à la dissertation de M. de Montaiglon pour les détails [1]. Il ne paraît pas douteux que les ordonnances de payement ne doivent s'appliquer à la grotte que reproduit le dessin de M. Destailleurs. Le pourtour circulaire de cette grotte était enrichi de niches cintrées s'élevant au-dessus d'un soubassement; elles étaient séparées par un trumeau d'une largeur à peu près égale à leur ouverture. Au-dessus de chacune des niches existait un encadrement carré, où, comme le dit la légende du plan, « l'on peult mettre des emailles de terre cuite. » Entre chaque encadrement est suspendu un médaillon ovale renfermant un bas-relief d'une figure en buste vêtue à l'antique. Une petite frise décorée régnait au-dessus des encadrements, et terminait l'ornementation [2].

[1] M. A. de Montaiglon, *Archives de l'art français*, t. V, p. 23.

[2] Le dessin de M. Destailleurs a été reproduit par MM. Henri Delange et Sauzay dans la *Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy*; Paris, 1862.

La légende placée au bas du dessin nous a appris que le revêtement entier de la grotte, de même que les pièces décoratives, devait être exécuté en terre cuite.

L'ordonnance de payement que nous venons de citer est extraite d'un manuscrit in-quarto appartenant à la Bibliothèque impériale, qui contient le compte des dépenses faites par Jean de Verdun, clerc des œuvres du Roi durant l'année 1570 [1]. Il établit donc qu'à cette époque Bernard Palissy s'était donné deux associés de son nom, Nicolas et Mathurin, qui devaient être ses fils, car il avait eu un grand nombre d'enfants : « J'en avois » ordinairement deux aux nourrices », dit-il dans ses Mémoires. On doit supposer que Nicolas et Mathurin Palissy ont continué l'œuvre de leur père, et on peut, non sans raison, leur attribuer quelques petits bassins, comme le Baptême du Christ, la Décollation de saint Jean, Diane et Actéon, la chaste Susanne, où l'on retrouve l'emploi des bordures et de quelques ornements créés par Palissy et appartenant à son atelier, mais dont le style n'est pas suffisamment caractérisé pour qu'on puisse les regarder comme étant de lui. On peut attribuer également, soit aux enfants de Palissy, soit à leur continuateur, le plat où Henri IV est représenté avec la Reine, le dauphin Louis XIII et une jeune princesse, qui doit être Élisabeth, l'aînée des filles du Roi. Le Dauphin, né au mois de septembre 1601, paraît avoir cinq à six ans. Le plat aurait donc été modelé en 1606 ou 1607. Mais à quelle époque les héritiers directs de

[1] Les extraits de ce compte qui concernent Palissy ont été publiés pour la première fois par M. J. J. Champollion-Figeac dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* ; Paris, 1842, t. I, p. 276.

Palissy ont-ils cessé de travailler? A quelle époque ont-ils été remplacés par un successeur ou un imitateur? On ne saurait le dire au juste.

On a voulu, tout récemment, trouver ce successeur dans un certain Guillaume Dupré, qui est nommé comme céramiste dans un Journal qu'aurait écrit Hérouard, médecin du dauphin Louis XIII, et lui attribuer quelques-uns des ouvrages qui jusqu'à présent avaient passé pour des œuvres de Palissy. Voici ce qu'on lirait dans ce journal : « Mardi 21 septembre 1604, à Fon-» tainebleau, le Dauphin amené au Roi et à la Reine, qui » alloient à la chasse, (est) ramené en la salle pour estre » retiré tout de son long en terre de poterie, vestu en » enfant, les mains jointes, l'espée au costé, par Guil-» laume Dupré, natif de Sissonne près de Laon. » Plus loin, le même chroniqueur constate qu'il y avait à Fontainebleau une fabrique de poterie. Le Dauphin va souvent à cette poterie, dit-il, pour y acheter des jouets, « des chevaux, des bœufs, un joueur de cornemuse, un » enfant sur un dauphin, une nourrice, des anges, une » figure de roi, etc. » Le journal d'Hérouard, récemment découvert, n'a pas encore été publié; nous empruntons les passages que nous venons d'en citer à la Notice sur la vie et les œuvres de Palissy, que MM. Sauzay et Henri Delange ont placée en tête des planches de leur *Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy*. Ils n'ont eux-mêmes connu ces passages que par la communication qui leur en a été donnée par l'éditeur du Journal d'Hérouard, dont ils n'ont pas vu le manuscrit. Il sera cependant nécessaire de l'examiner dans son ensemble pour l'apprécier à sa juste valeur. Quoi qu'il en soit,

en s'appuyant sur le récit de ce médecin, on a retiré des œuvres de Palissy, pour les donner à son prétendu continuateur Guillaume Dupré, le Joueur de cornemuse, l'Enfant sur un dauphin, les Chérubins ou anges porte-flambeaux, et la Nourrice, qui passaient pour les meilleures figurines émaillées de notre grand artiste. On lui a même attribué l'Enfant au chien, que reproduit le cul-de-lampe de ce chapitre, bien qu'on ne trouve dans le Journal d'Hérouard aucune désignation qui se rapporte à cette pièce. Le texte du chroniqueur semble assez formel, il est vrai, à la première lecture; cependant il ne nous paraît pas sans objection. En effet, le médecin Hérouard parle de jouets en poterie; or, peut-on donner le nom de jouets d'enfants à des statuettes qui sont de véritables objets d'art, et à des figures d'applique portant des flambeaux, qui ne peuvent être mises dans la main d'un enfant? Il dit qu'on a « tiré le Dauphin en » terre de poterie », mais il ne parle jamais de poterie émaillée. Ne peut-il pas avoir existé à Fontainebleau une fabrique de poteries où l'on ait fait des figurines de terre cuite appropriées à des jouets d'enfants, parmi lesquelles il se soit trouvé un joueur de cornemuse et une nourrice, sujets très-communs; et faut-il en tirer absolument la conséquence que ces jouets ne sont autres que les charmantes statuettes attribuées jusqu'à présent à Palissy, et dans lesquelles on retrouve l'émail et tous les procédés de fabrication de cet artiste? Il ne serait pas possible de dénier à Palissy le groupe de ronde bosse du Christ et de la Samaritaine, qui porte tous les caractères de son style, et dont les émaux sont absolument identiques à ceux de ses pièces rustiques. Un des échantillons de ce

groupe, qui se trouvait dans la collection Debruge [1], portait au-dessous le monogramme en caractères cursifs, composé d'un B et d'un P unis ensemble, que l'on regarde comme la marque de Palissy. Eh bien, plusieurs épreuves de la Nourrice, qu'on voudrait attribuer à Guillaume Dupré, existent avec ce monogramme [2]. La Nourrice appartient donc à l'auteur de la Samaritaine, qui ne peut être que Palissy. Il nous semble qu'il faut un plus ample informé, comme disent les gens de justice, avant de retrancher de l'œuvre de Palissy les statuettes que l'on croit désignées par Hérouard.

Si l'on s'en était tenu à lui dénier ces statuettes, on le comprendrait encore jusqu'à un certain point; mais, en s'appuyant sur le récit du médecin chroniqueur, on a été jusqu'à prétendre que l'œuvre de Palissy devait être restreinte aux pièces rustiques, c'est-à-dire à celles dont l'ornementation est empruntée au règne végétal et au règne animal, et on a voulu lui refuser tous les ouvrages de sculpture, bas-reliefs ou autres. Il est facile d'élever une prétention aussi singulière, mais il est plus difficile d'en fournir la preuve. En dépouillant Palissy, a-t-on désigné quelque autre artiste à sa place? Non, vraiment, et l'on ne pourrait en effet en trouver aucun de son époque qui ait pu modeler les nombreux bas-reliefs qu'il a produits, et dont il a décoré le fond de ses bassins. Palissy, avant de se faire potier, était très-versé dans les arts du dessin. Peintre sur verre et peintre imagier, il a pu aisément se mettre à modeler les bas-reliefs dont il voulait enrichir sa riche vaisselle, et avec la facilité qui distin-

(1) *Description de la collection Debruge*, n° 1193.

(2) M. Teinturier, *Terres émaillées de Bernard Palissy.*

guait les grands artistes du seizième siècle, il a dû arriver en peu de temps à la perfection qu'il a montrée. Même avant de venir à Paris, ne travaillait-il pas pour le connétable, et peut-on croire que ce grand amateur des arts aurait autant apprécié Palissy, s'il n'avait été que potier de terre et s'il n'avait su que mouler des plantes et des animaux sur nature? La qualité de sculpteur ne lui est-elle pas donnée dans les ordonnances de payement délivrées au sujet de la grotte en terre émaillée qu'il construisit dans le jardin des Tuileries, et ne voit-on pas, par le dessin de cette grotte, que Palissy y avait introduit de grands médaillons traités en bas-relief, où il avait modelé des figures d'empereurs romains? La mesure que l'on a, dans la légende du plan, de la hauteur de la grotte, a permis de connaître la dimension de ses différentes parties, et l'on a trouvé que la mesure des médaillons se rapportait à celle des médaillons ovales des bustes de Galba et de Vespasien, qui sont conservés au Louvre et dans la collection de M. Alphonse de Rothschild; ces médaillons, qu'on aura détachés lors de la démolition de la grotte, sont des œuvres de sculpture d'un grand mérite. Ne trouve-t-on pas dans le bas-relief de la Charité, que reproduit notre planche CXXIX, un cadre de coquillage qu'on veut bien reconnaître comme l'œuvre de Palissy, et qui fait corps avec le sujet? Le beau bas-relief de Diane, que donne notre planche CXXX, n'a-t-il pas une bordure enrichie de masques et d'ornements dont on retrouve les motifs appliqués à des plats rustiques? Enfin pour refuser à Palissy la qualité de sculpteur, il faudrait retrancher encore de son œuvre toutes les saucières qui ont au

fond des figures couchées; car la plupart de ces figures sont copiées sur des pierres gravées antiques. N'est-ce pas être sculpteur que de modeler des figures de 20 à 25 centimètres d'après des modèles quasi microscopiques? Mais qui a jamais pu songer à enlever à Palissy ces charmantes saucières?

Ainsi il faut laisser à Palissy toutes les terres émaillées auxquelles un œil exercé peut assigner une date antérieure au règne de Henri IV, car ses fils ne devaient agir que sous sa direction et d'après lui. Quant aux pièces qui dénotent le règne de ce prince ou celui de Louis XIII, soit par le costume, soit par l'infériorité de l'exécution, on peut les donner à ses successeurs ou à ses imitateurs.





CHAPITRE V.

FAÏENCE FRANÇAISE DITE DE HENRI II.

L'origine des faïences dites de Henri II a été débattue pendant vingt-cinq ans entre les archéologues. M. André Pottier, qui le premier en a parlé et en a révélé la valeur, les croyait faites à Florence [1]; Brongniart, en fournissant dans son *Traité des arts céramiques* des renseignements sur la composition de cette faïence et sur les procédés de sa fabrication [2], constatait que toutes les pièces alors connues venaient de Saumur, de Tours, et notamment de Thouars, et laissait ainsi supposer qu'il les croyait françaises. D'autre part, on les attribuait soit à Pagolo ou à Ascanio, élèves de Cellini, restés en France après le départ du maître, soit à quelque bijou-

[1] *Monuments franç. inédits,* 1839, t. II, p. 65.
[2] Édition de 1844, p. 175.

tier inconnu venu d'Italie, soit à Girolamo della Robbia, M. Auguste Bernard les donnait à Godefroy Tory, imprimeur, peintre et graveur [1]. Quant à nous, il y a vingt ans que nous nous étions prononcé pour l'origine purement française de ces faïences. La même opinion a été adoptée par MM. de Laborde, Marryat et Eugène Piot [2]. Au surplus, leurs formes et le style des ornements dont elles sont enrichies, ainsi que les devises de François Ier et de Henri II qu'on y voit, disaient assez l'époque de leur fabrication : commencée sous François Ier, elle avait dû se continuer sous Henri II, mais ne se perpétuer que fort peu au delà de la mort de ce prince. On avait encore remarqué que les arabesques et les entrelacs dont ces faïences étaient décorées présentaient une grande analogie avec les ornements employés dans la typographie du seizième siècle et dans les belles reliures de cette époque, et l'on admettait généralement que les fers et les roulettes des relieurs, de même que certains bois des graveurs ornemanistes, avaient pu servir à les tracer sur la terre. Le débat en était arrivé à ce point, lorsqu'un archéologue vendéen, M. Benjamin Fillon, fit paraître à la fin de 1862 une brochure dans laquelle il déclara avoir retrouvé le nom des deux potiers qui étaient les auteurs des faïences de Henri II, la famille pour laquelle elles avaient été fabriquées, et le lieu où les fours avaient été établis [3]. Depuis, M. Fillon a fait con-

(1) Voir sur Godefroy Tory, t. III, p. 315.

(2) *Le Château du bois de Boulogne;* Paris, 1855, p. 14, note. — *History of pottery;* London, 1850, p. 51. — *Le Cab. de l'amateur;* Paris, 1863, p. 295.

(3) *Les faïences d'Oiron, Lettre à M. Riocreux, conservateur du Musée de Sèvres;* Fontenay-Robuchon, 1862.

naître son secret dans un grand ouvrage sur la céramique du Poitou, publié en 1864 [1]. Avant de nous occuper de la découverte de M. Fillon, nous devons dire quelques mots de la nature de cette poterie, des procédés employés à sa fabrication et des ornements dont elle est enrichie.

La pâte qui servait à la modeler ne contient à peu près que de la silice et de l'alumine [2]; elle est fine et très-blanche, comme la terre de pipe, en sorte qu'il n'a pas été nécessaire de la voiler par une engobe ou par un émail, comme on le faisait dans la faïence italienne; les décorations dont elle est enrichie sont simplement glacées d'un vernis fort mince, un peu jaunâtre et transparent.

Ces décorations se composent de fleurons, d'arabesques, d'entrelacs et même de petits grotesques disposés avec goût dans un style qui rappelle les nielles sur métal, et surtout, comme nous venons de le dire, les ornements dont les imprimeurs et les relieurs faisaient usage dans la première moitié du seizième siècle. Cette ornementation, d'une grande netteté, n'est pas tracée au pinceau, comme on serait tenté de le supposer à la première vue; elle a été gravée en creux dans la pâte, soit à la main, soit par différents procédés qu'il est inutile de rapporter ici [3]; les matières colorées ont été ensuite incrustées

(1) *L'Art de la terre chez les Poitevins*; Niort, 1864.

(2) Les premières analyses faites par M. Salvetat dans le laboratoire de Sèvres ont donné pour composition de la pâte : silice 59, alumine 40,24. Une autre analyse faite plus récemment, à la demande de M. Fillon, a donné : silice 57, alumine 41, chaux 0,67, magnésie 0,27, alcalis 1 pour 100, au total 99,94.

(3) Les procédés de fabrication ont été expliqués de différentes manières; on peut consulter sur ce point : BRONGNIART, *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 176; — M. DELANGE, *Recueil de toutes les pièces*

dans les sillons des intailles, de manière à ne laisser aucune saillie sur le nu du vase. Ces dispositions faites, le vase a été cuit et ensuite vernissé. Ce n'est pas seulement par d'élégantes incrustations que ces faïences sont embellies : elles reçoivent encore des ornements de haut relief, moulures, consoles, mascarons, qui se marient agréablement aux arabesques des fonds; plusieurs pièces sont même enrichies de figures de ronde bosse. Les vases ont toujours des formes pures de contours; quelques-uns offrent de la simplicité, d'autres, en petit nombre, une fantaisie bizarre, la plupart sont traités dans le style de la Renaissance, en sorte qu'on peut comparer avec justesse ces charmantes poteries aux pièces d'orfévrerie repoussées, ciselées et damasquinées du seizième siècle.

Les pièces de la faïence dite de Henri II sont en très-petit nombre. Cinquante-deux pièces sont aujourd'hui connues. Trente sont en France, vingt et une en Angleterre et une en Russie. Le Louvre en conserve sept, le Musée de Sèvres deux, le Musée de Cluny et le Musée Kensington, à Londres, chacun une. Voilà le contingent des collections publiques. Parmi les collections particulières, celle de M. Antony Rothschild, de Londres, qui en possède sept, est la plus riche. MM. James, Alphonse et Gustave de Rothschild, de Paris, en ont ensemble six; M. le duc d'Uzès, M. le comte de Tussau et M. Andrew Fountaine, de Narford, en ont chacun trois. M. Webb, de Londres, a acheté pour plus de dix-sept mille francs les deux pièces qui appartenaient, en 1861,

connues de la faïence française dite de Henri II; Paris, 1861; — M. Clément de Ris, *La Curiosité;* Paris, 1864, p. 209; — M. Fillon, *L'Art de la terre chez les Poitevins,* p. 109.

à la collection du prince Soltykoff. Les autres pièces sont réparties par deux et par une dans les mains de diverses personnes.

MM. Henri et Carle Delange ont donné, par les procédés chromo-lithographiques, la reproduction des cinquante-deux pièces dans la grandeur des originaux [1]. Au moyen de cette magnifique publication, qui fait le plus grand honneur à ses auteurs, ces faïences peuvent être connues et appréciées des amateurs et des archéologues, malgré leur dispersion. Dans la dissertation qui va suivre, nous citerons donc toujours les planches du recueil de MM. Delange quand nous aurons à parler de telle ou telle pièce. Arrivons à la découverte de M. Fillon.

L'opinion de quelques archéologues qui avaient précédé M. Fillon dans la recherche de l'origine de la faïence dite de Henri II, lui avait déjà appris que le nid de cette poterie, comme a dit M. Clément de Ris, devait être placé entre Tours, Saumur et Thouars. Un curieux document vint lui fournir un renseignement plus précis. Un marchand d'objets d'art de Paris lui montra un jour deux belles miniatures sur parchemin provenant du calendrier d'un livre d'heures qui avait été exécuté vers le milieu du seizième siècle pour Claude Gouffier, marquis de Boisy, grand écuyer de France, ami personnel de Henri II. Sur l'une de ces miniatures, représentant allégoriquement le mois de juillet, une jeune femme voulait empêcher un homme assis devant elle d'absorber la totalité du contenu d'une gourde de terre à laquelle il buvait. Cette gourde, d'un blanc jaunâtre, décorée de

[1] *Recueil de toutes les pièces connues jusqu'à ce jour de la faïence française dite de Henri II*, in-fol.; Paris, 1861.

mère. Madame de Boisy avait été gouvernante de Henri II; Claude Gouffier, enfant d'honneur de François Ier, avait été attaché par ce prince à la personne de son fils Henri, dont il était devenu l'ami personnel. La vive affection que madame Hélène de Boisy et son fils Claude Gouffier portaient à François Ier et à Henri II, et la reconstruction du château d'Oiron, opérée par le grand écuyer en 1559, auraient eu leur influence sur l'ornementation des vases sortis de la fabrique d'Oiron.

Examinons les preuves apportées par M. Fillon à l'appui de ces faits. Les documents écrits qu'il présente sont au nombre de trois. Le premier est une lettre sans date de Claude Gouffier à son receveur des finances à Oiron, par laquelle il lui annonce que le porteur de sa missive lui remettra « la confirmation de l'acte de la » maison Gruyet proche la Halle, passé le xve jour de » l'an XXIX (1529) par feu madame et mère, au prou- » fict de Françoys Cherpentier, potyer de ma dite dame, » et Jehan Bernart, son segrettayre et gardyen de » lybrairie, et du vergier où est basty le four et appen- » tifz d'iceulx... » Le second est une lettre écrite le 6 avril, sans date d'année, à madame de Boisy par Laurens Chevreau, qui était sans doute son intendant, dans laquelle il dit : « Cherpentier a besoigné à vos ordres » dedans la chapelle de senestre, qui ne sera faicte de ce » moys, mès à la fin de l'aultre. » Le dernier document est un extrait de l'état de la maison d'Oiron, pour l'année 1538, dans lequel on lit : « Il sera délivré par le » recepveur par chascune semaine, à maistre Jehan » Bernard, les deux painctres et le vallet de peine ung » boisseau froment... »

Il ressort évidemment du premier document que madame de Boisy avait en 1529 à Oiron un potier à ses gages; son secrétaire Bernard paraît associé à ce potier, puisqu'ils reçoivent l'un et l'autre indivisément la donation ou la jouissance (le document ne s'explique pas) de la maison du bourg d'Oiron où les fours étaient établis. Le second document n'établit qu'une chose, c'est que le potier Cherpentier travaillait dans une chapelle, et le troisième, que Bernard, le secrétaire, avait, après la mort de madame de Boisy, deux peintres sous ses ordres. Du reste, pas un mot dans les documents qui puisse se rattacher à la faïence qui nous occupe. Ces documents ne reçoivent-ils pas une explication toute naturelle d'un fait que nous fait connaître M. Fillon, c'est que la chapelle du château est pavée de carreaux de faïence, où l'on voit les lettres de la devise des Gouffier, leur monogramme et leur écusson peints en émail? N'est-ce pas de ce travail que Cherpentier était occupé avant la mort de madame de Boisy? N'est-ce pas pour faire les peintures des carreaux que deux peintres étaient attachés à Bernard, ainsi qu'il est constaté par l'état de la maison d'Oiron, dressé immédiatement après la mort de madame de Boisy? M. Fillon dit, il est vrai, que la chapelle du château n'était pas encore construite alors, et qu'il ne peut être question dans le document que d'une des chapelles de l'église collégiale d'Oiron; mais il n'en rapporte pas la preuve. Le château a été reconstruit en partie par Claude Gouffier de 1545 à 1559, suivant M. Fillon; mais, en supposant qu'une nouvelle chapelle ait été alors édifiée, il est certain qu'il en existait une antérieurement dans le château d'Oiron, car

tous les châteaux seigneuriaux possédaient une chapelle, et n'est-ce pas pour l'ancienne chapelle que travaillait Cherpentier, le potier, et les deux peintres sous la direction de Bernard, au moment de la mort de madame de Boisy? Ces deux peintres, d'ailleurs, étaient inutiles pour la décoration des vases de faïence, puisque ces vases n'ont reçu aucune peinture.

La preuve tirée des documents écrits est donc nulle; mais M. Fillon en fournit une autre qui ressort de la confrontation de plusieurs détails de la décoration des vases avec les ornements peints ou sculptés en divers endroits de l'église collégiale d'Oiron et du château. En voici le résultat produit par M. Fillon : 1° Les jours ouverts dans chacun des côtés des salières appartenant au Louvre (planches XII et XXIII du recueil de MM. Delange), à M. de Tussau (planches XVII et XVIII), au prince Soltykoff (planche XXVI) et à M. le duc d'Hamilton (planche XXVII), sont imitées des fenêtres du clocher de l'église d'Oiron; 2° les fenêtres gothiques qui décorent chacun des côtés d'une salière triangulaire à M. Addington (planche XIV) sont calquées sur celles de l'église; 3° des termes en tout semblables à ceux de la cheminée de la grande galerie du château d'Oiron enrichissent les angles de cette salière et trois autres pièces à MM. Yvon, Antony de Rothschild et Norzy (planches XIII, XV et XXI); 4° les pilastres que l'on voit sur cinq salières ont des reliefs blancs sur fond bleu, comme dans le retable du maître-autel de l'église d'Oiron; 5° quelques détails de l'ornementation des pièces de faïence ont une grande analogie avec celle des vitraux de cette église, dont quelques débris existent encore;

et enfin l'ornementation (en légers feuillages et arabesques) du fond des pavés de la chapelle actuelle du château ressemble beaucoup à celle de certaines pièces de la faïence. Nous omettons quelques détails moins significatifs.

Il est certain que ces rapprochements ont une grande importance dans le système de M. Fillon; mais si la fabrique de faïence était située, comme on l'avait prévu antérieurement à ses recherches, dans le voisinage de Thouars, et par conséquent d'Oiron, l'artiste potier qui avait à modeler des vases n'a-t-il pas pu s'inspirer de quelques détails d'une église et d'une splendide construction seigneuriale de son voisinage, sans être pour cela aux gages des propriétaires d'Oiron?

M. Fillon s'est encore servi des armoiries qu'on rencontre sur les faïences de Henri II pour s'en faire une preuve. On y trouve celles de Gilles de Laval, seigneur de Bressuire, ville éloignée seulement de quelques lieues d'Oiron; des la Trémouille, vicomtes de Thouars; de Guillaume Bodin, seigneur de la Martinière, maître d'hôtel de M. de Boisy; de Guillaume Gouffier, chevalier de Malte, troisième fils de l'amiral de Bonnivet, frère d'Artus de Boisy; du connétable Anne de Montmorency, qui était oncle par alliance, à la mode de Bretagne, de Claude Gouffier; et enfin celles de la famille Papin, originaire de Parthenay, ville située non loin d'Oiron et de Thouars.

La remarque la plus singulière à faire sur l'induction que M. Fillon voudrait tirer des armoiries, c'est qu'on ne trouve sur aucune pièce de la faïence celles d'Hélène de Hangest, veuve du grand maître de Boisy, qui en

serait cependant la créatrice, non plus que celles de son fils, qui aurait fait continuer la fabrication à ses frais. Le potier étant établi dans le pays de Thouars, les seigneurs des environs lui auront commandé chacun une pièce de cette curieuse poterie, et quant aux armoiries du connétable, il ne faut pas s'étonner de les y trouver, car, avec son goût pour les arts, il était le protecteur de tous les artistes et faisait travailler tous ceux qui avaient du talent.

M. Fillon se fait encore une preuve de ce que la terre des faïences est semblable à celle des carreaux de la chapelle du château; on peut lui répondre qu'on ne connaît pas aujourd'hui le lieu où se trouvait cette terre. Il était probablement situé dans le pays de Thouars, et les potiers des environs, qu'ils fissent des carreaux de carrelage ou des pièces de vaisselle, devaient s'approvisionner à cette mine.

M. Fillon a rattaché à la faïence de Henri II quelques pièces qu'il regarde comme appartenant à une troisième époque de la fabrication; elles auraient été faites, suivant lui, par quelque industriel auquel on aurait abandonné le matériel de la fabrique d'Oiron. A en juger par la gravure que M. Fillon a donnée de quelques-unes, elles sont grossièrement exécutées, et ne peuvent entrer en comparaison avec notre faïence. C'est sur une de ces pièces cependant qu'on trouve pour la première fois la devise adoptée par les Gouffier. M. Fillon croit y voir aussi les armoiries des Gouffier; M. Teinturier veut, au contraire, que ces armoiries soient celles de la famille de Rambures.

La conclusion de tout ceci, c'est que M. Fillon n'a

pas fourni de preuves convaincantes, mais seulement des présomptions que de nouvelles découvertes, dues à des investigations auxquelles il ne manquera pas de se livrer, peuvent changer en certitude. En attendant, laissons à la jolie poterie dont nous venons de nous occuper le nom de faïence de Henri II, qu'elle doit à l'époque de sa fabrication et à la devise de ce roi qu'on y rencontre souvent.

Nous donnons dans la planche CXXVIII de notre Album une des jolies pièces de cette faïence; la vignette et le cul-de-lampe de ce chapitre en reproduisent deux autres.





VERRERIE.

PRÉLIMINAIRES.

Le verre est une des plus belles productions de l'industrie humaine; c'est un corps qui, étant en fusion, est pâteux, et qui, dans l'état de demi-fusion, est susceptible de recevoir avec facilité toutes les formes imaginables. Étant refroidi, il est transparent; il transmet, réfracte et réfléchit merveilleusement la lumière.

Nos recherches sur l'intervention de l'art dans l'industrie de la verrerie s'appliqueront uniquement ici à la fabrication et à l'ornementation des vases de verre.

L'art de la verrerie remonte à la plus haute antiquité. Suivant Pline, des marchands phéniciens étant descen-

dus à terre près de l'embouchure du fleuve Bélus, tirèrent de leur navire des blocs de natron pour supporter le vase qui devait servir à cuire leurs aliments; l'action du feu ayant fondu ces blocs de natron avec le sable sur lequel ils étaient posés, il en résulta un liquide qui n'était autre que du verre[1]. Bernard Palissy, dans son *Traité des eaux et fontaines*, rapporte, d'après Flavius Joseph, une autre fable qui n'est pas plus croyable : « Aucuns disent que les enfants d'Israël ayant mis le feu » en quelque bois, le feu fut si grand qu'il eschauffa le » nitre avec le sable, iusques à le faire couler et distiller » le long des montaignes, et que dès lors on chercha » l'invention de faire artificiellement ce qui avoit esté fait » par accident pour faire le verre[2]. »

Que le hasard ait fourni la première donnée de la fabrication du verre, c'est possible, mais il est plus certain encore que l'industrie humaine a dû longtemps s'exercer avant d'obtenir une matière qui pût se colorer par des oxydes métalliques, se pétrir sur une table de métal, et se distendre par le soufflage à l'aide de la canne de fer. Du moment que ces procédés eurent été trouvés, l'art vint nécessairement en aide à cette invention, soit pour donner à la matière des formes élégantes, soit pour la décorer de peintures, de ciselures, et l'embellir d'ornements de toutes sortes.

Ce fut en Égypte et en Phénicie que s'établirent les premières fabriques de verre. Pline vante l'habileté des verriers de Sidon; Hérodote et Théophraste nous ont

(1) C. Plinii *Natur. historiæ libri*, lib. XXXVI, cap. LXV, édit. Nisard; Paris, 1850, p. 530.

(2) Bernard Palissy; Paris, 1777, p. 271.

donné connaissance des merveilleuses productions des verreries de Tyr.

M. Boudet, membre de la commission d'Égypte[1], s'appuyant sur l'autorité de Strabon, et M. de Paw[2], prétendent que l'Égypte fut le berceau de l'art de la verrerie; les Phéniciens n'auraient établi leurs fabriques que sur le modèle de celles de Thèbes et de Memphis; la découverte du verre appartiendrait aux prêtres de Vulcain, les premiers chimistes de l'antiquité.

Si les Phéniciens ont pour eux le témoignage de quelques auteurs sur leur habileté à fabriquer le verre, les Égyptiens ont mieux encore. En effet, les procédés de souffler le verre sont représentés dans les peintures des tombes de Beni-Hassan, que l'on regarde comme étant de deux mille ans antérieures à l'ère chrétienne, et les fouilles faites en Égypte, principalement celles du temple de Karnac, à Thèbes, en mettant au jour de charmantes verreries, ont démontré que les Égyptiens avaient poussé à une grande perfection les différentes branches de l'art de la vitrification.

Le témoignage des auteurs anciens ne leur fait pas défaut. On sait qu'après avoir soumis l'Égypte, Auguste exigea que le verre fît partie du tribut imposé aux vaincus. Cet impôt, loin d'être une charge pour les Égyptiens, fut pour eux une source de fortune : le verre devint tellement en vogue qu'ils en firent à Rome des importations considérables. Plus tard, une lettre de l'empereur Adrien (117 † 138) nous apprend que la

(1) *Notice sur l'art de la verrerie en Égypte; Description de l'Égypte*, t. II, 3e livre, 2e section.

(2) *Recherches philosophiques*, p. 304.

e était l'un des produits de la ville
arie. Cette lettre accompagnait l'envoi de quel-
pes de verre qu'Adrien tenait d'un prêtre
, et auxquelles il donnait le nom d'ἀλλάσσοντας,
ourrait traduire par couleur d'opale [1].

rre était encore l'une des principales productions
pte dans la seconde moitié du troisième siècle
re ère, puisque l'empereur Aurélien, après s'être
ré d'Alexandrie, ordonna que le tribut imposé à
pte consisterait en verre, en papyrus et en toile.

Parmi les vases de verre que l rouve dans les tombeaux de l'Égypte, on doit su remarquer ceux en verre coloré. Ce sont de petits ses en forme d'amphore ou d'urne, avec ou sans anses, de petites bouteilles à long col sur piédouche, et des aiguières de forme ovoïde. Il y en a de bleu foncé, de bleu cendré, de vert tendre et de blanc marbré; ils sont décorés de filets, de chevrons brisés ou de festons blancs, jaunes, bleus, verts ou bruns, toujours en opposition à la couleur du fond. Cette ornementation en verre de couleur, qui fait partie du corps même du vase, a été ajoutée pendant la fabrication et disposée tandis que la matière était encore molle, ce qui diffère essentiellement des décorations en émail appliquées à froid et fixées ensuite au feu de moufle. On trouve des verres de cette sorte dans les tombeaux grecs et romains. Il est à croire qu'ils sont égyptiens, ou qu'ils ont été imités de ceux qu'on fabriquait en Égypte. Ni les Vénitiens, ni les verriers modernes, lorsqu'ils ont voulu reproduire les verreries de l'antiquité, n'ont pu réussir à obtenir des vases semblables.

[1] Vopiscus, *Vita Saturnini. Hist. Aug. script.*; Lug. Bat., 1661, p. 963.

Les ouvriers égyptiens savaient aussi exprimer dans l'épaisseur d'une masse de verre coloré des fleurs et d'autres détails d'ornementation à l'aide de filets d'émail. On voit en ce genre de très-jolis échantillons au Musée du Louvre[1]. L'Assyrie a également possédé des verreries. Les fouilles faites depuis quinze ans ont amené la découverte d'un assez grand nombre de vases de verre. Quelques-uns de ceux qui ont été trouvés dans l'un des palais de Nemrod, situé au nord-ouest, sont d'une très-grande antiquité. Sur l'un de ces vases, que possède le Musée britannique, on a gravé d'un côté un lion, et de l'autre une inscription cunéiforme, dans laquelle on lit le nom de Sargon, roi d'Assyrie, qui régnait dans le huitième siècle avant Jésus-Christ[2].

Les Phéniciens et les Égyptiens portèrent leur industrie dans les îles de l'Archipel et en Étrurie, et il est certain que des fabriques de verre se sont établies dans ces contrées à des époques très-reculées. Les fouilles exécutées de notre temps dans la partie de l'Italie qu'occupaient les Étrusques ont amené au jour des vases de verre remarquables surtout par l'éclat et le mélange des couleurs. C'est ainsi qu'on a pu attribuer aux Étrusques ces vases de verre auxquels on a donné le nom de fioriti ou de millefiori, et qui sont composés d'une mosaïque de tronçons de différentes cannes ou baguettes de verre offrant les couleurs les plus variées sous forme de filets, de zigzags, d'ondes et d'étoiles qui s'unissent, se croisent et s'entrelacent[3]. On trouve des vases de ce genre dans le

(1) Musée égyptien, salle civile, vitrine L.

(2) M. Aug. W. Franks, *Observ. on glass.*

(3) Nous expliquerons plus loin les procédés de fabrication de ces sortes de vases en parlant des imitations qui en furent faites à Venise.

Musée étrusque formé par Grégoire XVI au Vatican. La collection Debruge possédait une coupe et un plateau des plus remarquables en verre de cette sorte[1]. On en voyait un très-bel échantillon dans celle de feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier[2].

Suivant quelques auteurs, le verre n'aurait été importé à Rome qu'à l'époque de Sylla, à la suite des conquêtes de la république en Asie. M. Deville pense que Rome, qui reçut des Étrusques la connaissance et la pratique des arts, dut s'approprier beaucoup plus anciennement les procédés de l'art de la verrerie, qui étaient pratiqués avec succès en Étrurie[3]. Ce qui est constant, c'est que des fabriques de verre existaient à Rome sous Tibère[4].

Les Romains devinrent bientôt d'habiles verriers. A l'époque où Pline publiait son Histoire naturelle, vers l'année 78 de notre ère, ils avaient trouvé le moyen de teindre le verre, de le souffler, de le travailler au tour et de le ciseler[5]. On arriva à faire, sous le règne de Néron, des verres d'une ténuité extrême, auxquels on donnait le nom de pterotès (ailés), non à cause des anses qui y auraient été ajoutées, comme l'ont pensé certains auteurs, mais par allusion à leur grande légèreté[6]. Sous

(1) Nos 1215 et 1216 du catalogue déjà cité. Ces vases provenaient de la collection Durand; la coupe a passé dans celle de M. Hope.

(2) No 1365 du catalogue de M. Dubois; Paris, 1841. Il provenait de la collection Durand, no 1505 du catalogue de M. de Witte; Paris, 1836.

(3) M. A. Deville, *Examen des deux passages de Pline* insérés dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XIV; Paris, 1844, p. 2.

(4) C. Plinius, *Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. LXVI; — Strabo, lib. XVI.

(5) C. Plinius, *Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. LXVI.

(6) C'est ce qu'a très-bien démontré M. Deville dans son Mémoire cité plus haut.

Néron, on paya six mille sesterces (environ douze cents francs) deux assez petites coupes de cette sorte de verre[1]. Les verriers romains savaient encore, comme ceux de nos jours, fabriquer un verre dont la blancheur et la transparence imitaient le cristal de roche, et l'engouement pour les vases en verre de cette sorte fut porté à un tel point, qu'on les préféra pour l'usage de la table aux vases d'or et d'argent[2].

Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans la verrerie romaine, ce sont les verres à plusieurs couches de différentes couleurs, qui étaient gravés, comme le sont les pierres précieuses onyx, de manière à présenter des figures blanches ou colorées se détachant sur un fond d'une autre couleur. Les pièces entières en ce genre sont fort rares; mais on trouve dans les musées et dans les collections particulières un grand nombre de fragments de ces verres gravés qui démontrent que des artistes très-habiles se sont adonnés, sous les empereurs du haut empire, à la ciselure du verre. On peut citer comme l'un des plus beaux spécimens de vases décorés de cette manière, une sorte d'urne à deux anses, très-célèbre sous le nom de vase de Portland, que possède le Musée britannique. Ce vase, qui fut trouvé dans le sarcophage d'Alexandre Sévère († 235), est composé de deux couches de verre et offre des figures blanches ciselées en relief,

(1) C. Plinius, *Hist. natur.*, lib. XXXVI, cap. lxvi.

(2) « Maximus tamen honos in candido translucentibus, quam proxima « crystalli similitudine. Usus vero ad potandum argenti metalla et auri « pepulit. » C. Plinius, lib. XXXVI, cap. lxvii. Néanmoins il faut reconnaître que les échantillons de verre blanc qui nous sont parvenus de l'antiquité sont de beaucoup inférieurs sous le rapport de la blancheur et de l'éclat à ce que l'art du verrier a produit de nos jours.

sur un fond bleu; il suffirait seul pour démontrer à quel degré de perfection l'art de la verrerie avait été porté chez les Romains. Pendant longtemps l'urne de Portland a passé pour une production de la nature et a été décrite comme étant une véritable sardoine; nous en donnons la reproduction dans la vignette qui est en tête de ces préliminaires.

Néron, Adrien et ses successeurs, jusqu'à Gallien, protégèrent l'industrie du verre [1]. Gallien se dégoûta du verre et ne voulut boire que dans des vases d'or; mais Trébellius Pollion, qui nous fait connaître ce fait. ajoute que les fabriques de verre, qui étaient entrées en décadence sous cet empereur, se relevèrent sous Tacite, qui accorda aux verriers une considération toute particulière [2].

Un mode de décoration des vases de verre qui paraît être postérieur à cette époque consistait à les recouvrir d'un réseau de filigrane qui les enveloppait à quelques millimètres de leur surface, et qui s'y rattachait par de légers supports. L'une des plus belles pièces travaillées de cette façon est conservée dans le trésor de l'église Saint-Marc à Venise. Dans la partie supérieure, on a représenté des sujets de chasse où l'on voit des chevaux et des bêtes féroces; dans la partie inférieure, c'est un réseau d'un travail très-délicat. Ces sujets ciselés ne tiennent au corps du vase que par quelques points. Une coupe de ce genre a été trouvée, en 1825, dans un cercueil découvert près des glacis de Strasbourg. Le corps du vase est enveloppé de cercles unis

(1) Levieil, *Art de la peinture sur verre*, 1774, in-fol., p. 8.
(2) Fl. Vopiscus, ap. *Hist. roman. script. lat.*, 1621, t. II, p. 461.

par de légères attaches. Malgré quelques détériorations, on peut lire sur le bord l'inscription : MAXIMIANUS AUGUSTUS, qui doit s'appliquer à l'empereur Maximien Hercule, ce qui fixerait la date de la confection du vase aux dernières années du troisième siècle ou aux premières années du quatrième [1].

Les premiers chrétiens savaient décorer les vases de verre; on en a trouvé un grand nombre dans les catacombes et dans quelques cimetières de Rome enrichis d'ornementations diverses. Buonarotti en a publié de fort curieux [2]. La décoration de plusieurs de ces verres était obtenue par un procédé que d'Agincourt décrit ainsi : « Sur une feuille d'or, appliquée au fond d'un » verre à boire, on traçait des lettres, ou bien on dessi- » nait des figures au moyen d'une pointe très-fine; puis, » afin de mieux conserver le travail, on appliquait par- » dessus une couverte de verre, de manière que, soudés » au feu l'un contre l'autre, ces verres laissaient voir les » figures et les inscriptions [3]. »

Sous la domination romaine, des verreries furent établies dans les Gaules et en Espagne [4]. Mais dans les derniers temps de l'empire, alors que la civilisation était refoulée par les barbares, l'art de la verrerie, comme beaucoup d'autres, tomba dans une décadence complète, et ses procédés s'altérèrent ou se perdirent en Occident.

(1) Cette coupe a été gravée dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XVI.

(2) *Osservazioni sopra alcuni vasi di vitro;* Firenze, 1716.

(3) *Histoire de l'art*, t. V, pl. XII, et t. II, p. 27.

(4) C. PLINIUS, lib. XXXVI, cap. LXVI.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA VERRERIE AU MOYEN AGE.

§ I.

VERRERIE CHEZ LES GRECS DU BAS-EMPIRE.

Constantin, en transportant le siége de l'empire à Byzance, ne se contenta pas, comme nous l'avons déjà dit, d'enlever de Rome, de la Grèce et de l'Asie les chefs-d'œuvre des arts pour embellir sa nouvelle capitale; il y appela encore les artistes les plus renommés en tout genre. Des fabriques de tout ce que le luxe pouvait désirer durent nécessairement s'établir dans l'enceinte ou dans le voisinage de cette opulente cité. Les plus habiles d'entre les verriers, qui exécutaient ces vases de verre tant estimés à Rome, durent transporter leurs ateliers à Constantinople, dont le luxe toujours croissant devait favoriser le débit de ces belles productions. C'est par ce motif, sans doute, que l'une des portes de la nouvelle cité reçut le nom de porte de la Verrerie. Elle s'ouvrait sur le port [1], et l'on comprend que les fabriques de verre aient dû s'établir non loin des navires qui transportaient leurs produits dans toute l'Europe.

L'industrie de la verrerie obtint la protection des empereurs, et les verriers qui fabriquaient des vases de verre furent exemptés de tout impôt personnel par une loi du Code théodosien [2]. La verrerie byzantine jouissait

(1) Du Cange, *Constant. christiana*, lib. I, § XIV, n° 7; Parisiis, p. 48.
(2) *Notitia utraque dignitatum cum Orientis tum Occidentis.... et in eam* Panciroli *Commentarium;* Lugduni, 1608, p. 197.

d'une telle faveur au dixième siècle qu'elle figurait parmi les présents que les empereurs d'Orient envoyaient souvent aux rois qui régnaient en Occident. Ainsi, dans l'énumération des objets envoyés par l'empereur Romain Lécapène à Hugues, roi d'Italie (926), on voit figurer des vases de verre à côté de coupes en agathe onyx [1].

Ce n'était pas seulement Constantinople qui fournissait l'Europe de belles verreries. Il existait encore des fabriques à Thessalonique, en Macédoine [2]. Celles d'Alexandrie et de Phénicie, si célèbres dans l'antiquité, continuèrent aussi de produire sous les empereurs du Bas-Empire, et lorsque, vers le milieu du septième siècle, les Arabes se furent emparés de l'Égypte et de la Syrie, ces hardis conquérants se gardèrent bien de ruiner l'industrie des populations qu'ils avaient soumises : les fabriques de vases de verre continuèrent à subsister sous leur domination. Pendant tout le cours du Moyen âge, les fabriques byzantines et celles des provinces orientales, qui jusqu'au septième siècle avaient fait partie de l'empire d'Orient, furent seules en possession de la fabrication des verreries de luxe. Pierre Damien, dans la vie de saint Odilon, rapporte qu'un vase de verre d'un admirable travail, provenant des fabriques d'Alexandrie, ayant été apporté sur la table de l'empereur Henri II († 1024), ce prince l'envoya en présent au saint abbé de Cluny, pour lequel il avait une grande vénération [3]. Plus tard, le nom de Damas, capitale de la Syrie, prévalut sur celui des autres fabriques, et toutes les verreries

(1) Constantini Porph. *De cer. aulæ Byz.*, p. 661.

(2) Joannis Cameniatæ *De excidio Thessalonicensis narratio;* Bonnæ, § X, p. 501.

(3) B. Petri Damiani *Opera;* Romæ, 1606, t. II, p. 218.

enrichies d'or et d'émaux, qu'elles provinssent des fabriques grecques ou de celles de la Syrie et de l'Égypte, reçurent le nom de verreries de Damas. Elles sont désignées sous cette dénomination dans les inventaires des rois et des princes du quatorzième siècle. Ainsi on lit dans l'inventaire du duc d'Anjou, de 1360 : « Deus flascons de voirre, ouvrez d'azur, a plusieurs diverses » choses de l'ouvrage de Damas, dont les anses et le col » sont de mesmes; — un autre flascon de voirre, ouvré » d'azur de l'ouvrage de Damas, dont la garnison est » semblable façon.... [1] » Dans l'inventaire de Charles V, de 1379 : « Troys potz de voirre rouge à la façon de » Damas; — ung grand voirre ouvré à la façon de » Damas par dehors; — ung autre petit voirre ouvré » par dehors, à ymages à la façon de Damas; — ung » très-petit hanap de voirre en façon de Damas; — ung » bassin plat de voirre paint à la façon de Damas.... [2] »

Il est constant néanmoins que les fabriques byzantines furent en possession de fournir à l'Europe toutes les verreries dorées et émaillées jusqu'au moment où les Vénitiens furent parvenus à imiter ces belles productions. Nous en trouvons la preuve dans le Traité du moine Théophile sur les arts industriels de son temps [3]. Le livre second de ce Traité est entièrement consacré à l'exposition des procédés de la fabrication du verre, de la confection et de la décoration des vases qu'on peut en former, ainsi que de la peinture des vitraux. Dans les

(1) Ms. Bibl. imp., suppl. franç., n° 1278, fol. 27, publié par M. DE LABORDE en tête de sa *Notice des émaux du Louvre;* Paris, 1853, p. 28.
(2) Ms. Bibl. impériale, n° 8356, fol. 184, 198, 201, 202 et 211.
(3) THEOPHILI *Diversarum artium schedula.*

neuf premiers chapitres il s'occupe de la construction des différents fourneaux nécessaires à cette fabrication; il enseigne à faire les vitres et les vases en verre ordinaire, et il donne quelques notions sur la couleur que prend le verre par une cuisson plus ou moins prolongée, sans appliquer à une nation plutôt qu'à une autre l'usage de ces procédés, qu'il regarde comme le domaine commun des industriels verriers; mais quand il arrive à parler de la fabrication des vases de luxe, de ces vases en verre coloré, rehaussés d'applications d'or, de peintures en émaux de couleur et d'ornements en filigrane de verre, c'est aux Grecs seuls qu'il en attribue la production. Il nous fait d'abord connaître dans le chapitre XII de quelle matière ces vases étaient composés : « On trouve, » dit-il, dans les mosaïques des édifices antiques des » païens diverses espèces de verre, à savoir, du blanc, » du noir, du vert, du jaune, du bleu, du rouge, du » pourpre; il n'est pas transparent, mais opaque comme » du marbre. Ces verres ressemblent à ces petites pierres » carrées[1] dont sont faits les émaux sur or, sur argent » et sur cuivre, dont nous parlerons avec détail lorsque » nous traiterons cette matière[2]. » Ces petits cubes de verre des mosaïques antiques ne sont autres que des verres colorés par des oxydes métalliques, auxquels on a donné de l'opacité par une addition à la masse vitreuse d'une certaine quantité d'oxyde d'étain. La matière vitreuse employée au Moyen âge dans les émaux in-

(1) « Et sunt quasi lapilli quadri. » Nous traduisons littéralement, mais nous aurions dû dire en nous servant de l'expression technique : « à ces petits pains d'émail. »

(2) *Diversarum artium schedula,* lib. II, cap. XII, p. 91.

crustés sur métal était identique. Théophile continue ainsi : « Les Grecs font avec ces mêmes pierres bleues » des coupes précieuses pour boire [1]. » Théophile, suivant son usage de prendre un exemple quand il veut décrire un procédé, cite seulement les coupes en verre bleu; mais il est évident que si les verriers byzantins faisaient des coupes avec du verre teinté en bleu, ils devaient en faire avec tous les autres verres teintés de différentes couleurs dont Théophile donne l'énumération dans son chapitre XII; de même que s'ils faisaient des coupes, ils devaient produire également des flacons, des vasques et des vases de différentes formes. Théophile dit ensuite que les Grecs employaient deux manières différentes pour décorer ces vases, et il en explique les procédés. La première consistait à découper, dans une feuille d'or un peu épaisse, des figures humaines, des animaux ou des fleurs que l'on fixait sur le vase avec de l'eau; on prenait ensuite un verre aussi clair que le cristal, fusible à une température peu élevée, et après l'avoir porphyrisé avec de l'eau, on en appliquait au pinceau une couche très-mince sur la feuille d'or. Lorsque la préparation était sèche, le vase de verre était porté dans le fourneau à cuire les vitraux peints. Le bois en était écarté aussitôt que la chaleur avait assez pénétré le vase pour qu'il présentât une légère rougeur [2]. Ce genre de décoration différait de celui que fait connaître d'Agincourt, comme ayant été pratiqué par les premiers chrétiens. Ceux-ci, comme on l'a vu, après avoir appliqué une feuille d'or sur le verre, y dessinaient à la pointe le

(1) *Diversarum artium schedula,* cap. XIII, p. 92.
(2) *Ibidem.*

sujet qu'ils voulaient représenter, et ensuite recouvraient l'or d'une feuille de verre (à laquelle d'Agincourt a eu tort de donner le nom de couverte), qui était soudée au vase par l'action du chalumeau. Éraclius, dans son poëme *De coloribus et artibus Romanorum* [1], dont nous avons déjà parlé, a décrit le procédé des anciens à peu près de la même manière que d'Agincourt. Il ne donne pas ce procédé comme un système d'ornementation que pratiquaient les verriers de son temps ; il en parle comme le ferait un antiquaire qui, après avoir étudié sur des pièces tombées dans ses mains un procédé en usage chez les verriers de l'antiquité, a cherché à en retrouver le secret dont la connaissance était perdue, et y est parvenu après de longs efforts.

« J'ai trouvé, dit-il, des feuilles d'or enfermées avec » adresse entre deux couches de verre. Après avoir long- » temps porté un regard attentif sur ces objets qui me » frappaient de plus en plus, je me suis procuré quelques » fioles de verre blanc et translucide, et je les ai enduites » au pinceau d'une gomme grasse. Cela fait, j'y ai ap- » pliqué des feuilles d'or, et après qu'elles ont été sèches » j'ai dessiné dessus, à ma fantaisie, des oiseaux, des » hommes et des lions. Ensuite je les ai recouvertes d'un » verre que j'avais habilement aminci à la flamme, et » qui s'est intimement uni aux fioles par l'effet de la » chaleur à laquelle elles ont été soumises après la réu- » nion. »

Dans le procédé romain, la feuille d'or reproduisant l'ornementation était simplement renfermée entre deux feuilles de verre qui n'éprouvaient aucune altération

(1) Bibl. impériale, ms. latin, n° 6741.

par l'action de la soudure au chalumeau. Dans le procédé byzantin, au contraire, l'or était seulement recouvert d'une certaine eau translucide et vitrifiable, qui par l'action de la chaleur s'unissait à la masse vitreuse du vase, faisait corps avec elle en retenant l'or, et devenait imperceptible après le refroidissement de la pièce.

Le second mode indiqué par Théophile comme étant mis en pratique par les Grecs pour la décoration des coupes de verre teinté, consistait à les rehausser de sujets et d'ornements rendus avec de l'or ou de l'argent moulus, délayés dans l'eau et appliqués au pinceau et avec des émaux. « Les Grecs prenant de l'or moulu dans un mou» lin, dont on se sert pour les livres (ils font de même » pour l'argent), l'étendent d'eau, et ils tracent avec cette » préparation des cercles et dans ces cercles des figures, » des animaux et des oiseaux d'un travail varié, puis ils » enduisent ces dessins avec ce verre très-transparent, » dont nous avons parlé plus haut. Ils prennent ensuite » de ce verre blanc, rouge ou vert, dont on se sert dans » les émaux, et broient, sur une pierre de porphyre, cha» cun de ces verres à part avec de l'eau; ensuite ils s'en » servent pour peindre des petites fleurs, des entrelacs » et d'autres ornements délicats, suivant leur goût, va» riant le travail dans les cercles et dans la bordure qui » contourne l'ouverture; cela étant posé d'une épaisseur » moyenne, ils cuisent la pièce dans le fourneau, comme » il est dit au dessus [1]. » Ainsi, l'or était posé au pinceau et enduit de cette eau transparente et vitrifiable destinée à le fixer sur le fond. Les couleurs d'émail, après avoir été porphyrisées séparément, étaient également

[1] Cap. XIV, édition de M. DE L'ESCALOPIER, p. 93.

appliquées au pinceau ; le tout adhérait à la surface du vase de verre par la vitrification que produisait la cuisson dans le fourneau à cuire le verre à vitre. Théophile ne fait entrer que des émaux blancs, rouges et verts dans l'ornementation du vase qu'il décrit, parce qu'il le suppose de verre bleu ; si le vase avait été fait en verre blanc, en verre rouge ou en verre incolore, il pouvait, on le conçoit, être décoré par des émaux bleus. Théophile dit expressément à la fin du chapitre : « Les Grecs » ornent encore à volonté leurs divers ouvrages d'autres » couleurs. » Les Grecs fabriquaient aussi, au dire de Théophile, des coupes et des flacons en verre léger et transparent, de couleur saphir et pourpre, qu'ils enrichissaient d'un réseau de filigranes de verre blanc ou de verre coloré, et auxquels ils ajoutaient des anses en verre de la couleur du réseau [1]. Ainsi, les Byzantins avaient non-seulement conservé tous les beaux procédés de la verrerie de l'antiquité, mais encore ils en avaient trouvé d'autres qui consistaient dans l'emploi de peintures en couleurs vitrifiables, ingénieux moyen que les anciens ne paraissent pas avoir pratiqué.

Le Musée de Cluny conserve une pièce de verre incolore, qui est cataloguée comme étant de Venise et du quinzième siècle, et que nous regardons comme byzantine [2]. C'est une grande vasque de 35 centimètres de diamètre, portée sur un pied. Le fond est richement décoré. Au centre est un médaillon en émail bleu, sur lequel se détachent en transparence des animaux qui se poursuivent. Ce médaillon central est entouré d'une

(1) *Diversarum artium schedula*, lib. II, cap. XIV.

(2) N° 2225 du catalogue de 1861.

couronne d'entrelacs tracés par des lignes d'or et d'émail rouge très-fines; ils forment huit médaillons d'émail bleu qui servent de fond à des animaux découpés en silhouette sur le verre transparent. Une bordure d'émail bleu, décorée de la même façon, encadre le tout. L'espace libre entre cette bordure, les entrelacs et le médaillon central, est rempli par des dessins d'or d'une très-grande finesse, comme on aurait pu les faire à la plume; ils reproduisent des oiseaux au milieu de feuillages. Le rebord de la vasque et le pied sont ornés de fleurettes en silhouette transparente sur fond d'émail bleu. Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre en reproduit le dessin. On retrouve dans ce vase le style et le travail d'ornementation indiqués par Théophile pour les vases de verre émaillé byzantins. Les entrelacs qu'on y voit sont fort usités dans l'ornementation byzantine à partir du neuvième siècle. On en rencontre de ce genre dans les manuscrits et dans les pavés mosaïques des églises de Constantinople [1]. Les vases fabriqués en Asie Mineure ou en Égypte depuis les invasions musulmanes portent ordinairement des caractères et des inscriptions arabes; la vasque du Musée de Cluny n'en a pas. Quant aux vases de verre émaillé provenant des fabriques de Venise du quinzième siècle, ils présentent un tout autre système d'ornementation. Nous en offrons plusieurs à nos lecteurs dans les planches CXXXIII, CXXXIV et CXXXV de notre Album. Les émaux ne sont pas non plus posés de la même manière, et l'on n'y trouve pas de figures se détachant en clair sur un fond d'émail opaque, comme

(1) W. de Salzenberg, *Alt-christl. Baudenk. von Constantinopel*, pl. XXXV et XXXVI.

dans la vasque de Cluny. Nous croyons donc qu'on doit attribuer cette pièce à la verrerie byzantine, dont l'existence est incontestable.

La collection du prince Pierre Soltykoff possédait une grande bouteille à long col en verre incolore doré et émaillé, dont l'ornementation est traitée dans le même style que la vasque du Musée de Cluny. On n'y trouve aucun caractère arabe, et sa décoration en or et en émail est en rapport parfait avec la description que donne Théophile dans son chapitre XIV, dont nous avons plus haut rapporté les termes, de la façon dont les Grecs décoraient leurs vases de verre. On peut donc regarder ce vase comme provenant des fabriques byzantines. Nous en donnons la reproduction dans la planche CXXXII de notre Album [1]. On voit dans le Musée de Cluny une grande vasque de verre rehaussée de dessins en or et décorée de médaillons et d'inscriptions en émail bleu qui provient des fabriques égyptiennes. Les inscriptions, en effet, portent les titres de l'un des Malek-Adel qui ont régné en Égypte de 1279 à 1294 [2]. En rapprochant ce vase de la vasque, on peut juger de la différence qui s'était produite entre la verrerie byzantine et la verrerie purement arabe. Les fabriques égypto-arabes n'étaient au surplus que la continuation de celles qui existaient déjà sous les empereurs d'Orient.

(1) A la vente de la collection Soltykoff, en 1861, ce vase a été adjugé à M. Gustave de Rothschild.

(2) Cette vasque, de 37 centimètres de diamètre, est décrite sous le numéro 2224 du catalogue.

§ II.

VERRERIE EN OCCIDENT AU MOYEN AGE.

L'invasion des barbares, le pillage et l'incendie que Rome eut à subir à plusieurs reprises, et les malheurs qui accablèrent l'Italie pendant plusieurs siècles, portèrent nécessairement une rude atteinte aux arts industriels. L'art de la verrerie paraît en avoir souffert plus qu'aucun autre; si quelques fabriques de verre subsistèrent en Italie après la chute de l'empire, elles durent se borner à produire un verre commun uniquement destiné aux besoins domestiques; quant au verre de luxe, quant à ces vases de verre coloré, à couches de différentes nuances et enrichis de ciselures, qui avaient fait pendant des siècles les délices et l'admiration des Romains, l'Italie cessa de les produire. Les artistes décorateurs du verre avaient trouvé un refuge dans l'empire d'Orient.

Les fabriques de verre, qui, au dire de Pline, s'étaient établies dans les Gaules et en Espagne sous la domination romaine, ne paraissent pas avoir survécu non plus à l'invasion des barbares. Isidore de Séville († 636), qui, dans son ouvrage sur les *Origines et étymologies*, a donné quelques notions fort curieuses sur les arts industriels de son temps, ne dit pas un mot de la fabrication des vases de verre; il semble au contraire ne parler de cette fabrication que comme d'une industrie éteinte. Après avoir copié le texte de Pline sur la découverte et les divers moyens employés pour décorer les vases de verre, il ajoute : « Olim fiebat et in Italia et per » Gallias et Hispaniam... vitrum purum et candidum.

» Autrefois on faisait un verre pur et transparent en » Italie, dans les Gaules et en Espagne [1]. » Lorsqu'il vient à traiter des vases destinés au service de la table, il ne dit pas un mot des vases de verre [2]. On trouve cependant la mention de vases décorés d'une riche ornementation dans quelques documents du neuvième siècle; mais on voit facilement que ces vases, qui sont réunis à des pièces d'orfévrerie et conservés avec un grand soin, n'étaient pas des ustensiles usuels fabriqués à cette époque, mais des objets précieux et anciens dont on faisait le plus grand cas. Ainsi, dans la Chronique de l'abbaye de Fontanelle, écrite vers 834, on énumère parmi les dons que l'abbé Ansigise fit en 823 à son monastère, deux coupes de verre ornées d'or, cuppas vitreas auro ornatas duas, et un très-bel hanap de verre, hanapum vitreum optimum unum. Ces verreries sont mêlées à des pièces d'orfévrerie d'or et d'argent enrichies de pierres précieuses [3]. Dans sa continuation de l'histoire du monastère de Saint-Gall, écrite dans le premier tiers du onzième siècle, le moine Ekkerhard, en parlant des richesses de Salomon, qui fut élevé à la dignité d'abbé en 890, place les vases de verre que celui-ci possédait au-dessus même de ses vases d'or et d'argent; cum mirarentur artificia vasorum auri argentique, maxime autem vitricorum [4]. On peut juger par là que ces vases de verre ne pouvaient être que des objets

(1) S. Isidori Hisp. episc. *Opera; Originum sive etymologiarum*, lib. XVI, cap. xv; Parisiis, 1601, p. 221.

(2) Lib. XX, cap. iv, *De vasis escarum.*

(3) *Chronicon Fontanellense*, ap. Dacherii *Spicilegium*; Paris., 1659, t. III, p. 237.

(4) *Casuum S. Galli continuatio*, auctore Ekkerhardo IV, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 84.

et précieux, et très-probablement des verreries ues.

us trouvons cependant les procédés de la coloration du verre en usage en Italie au neuvième siècle. Le pape Léon III (795 † 816), dit le *Liber pontificalis*, fit garnir de verres de diverses couleurs les fenêtres de l'abside de la basilique Constantinienne, « fenestras de apsida ex » vitro diversis coloribus conclusit[1]. » Est-ce que la renaissance des arts, qui signala l'époque de Charlemagne, d'Adrien Ier et de Léon III, aurait eu pour effet de faire revivre l'art de la verrerie? Aucun document ne nous permet de le supposer; on a pu faire du verre coloré d'une seule nuance pour les verrières, sans pour cela qu'on ait essayé de faire de ces vases de verre de plusieurs couleurs et à plusieurs couches, qui étaient ensuite ciselés comme les pierres précieuses.

Au surplus, cette renaissance aurait été bien éphémère, et les malheurs dont l'Occident fut accablé dès le milieu du neuvième siècle et durant le dixième avaient dû promptement anéantir les nouveaux germes de cette industrie; car le dictionnaire publié par Jean de Garlande vers le milieu du onzième siècle, qui renferme des indications sur toutes les productions artistiques et industrielles de cette époque, ne dit absolument rien qui ait rapport à la verrerie[2]. Il nous faut arriver jusqu'à la fin du onzième siècle, ou aux premières années du douzième, époque à laquelle, suivant nous, vivait le moine Théophile, pour trouver quelque trace de verrerie de

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 296.

(2) Ms. Bibl. imp., suppl. latin, n° 294, publié par M. Géraud, *Paris sous Philippe le Bel;* Paris, 1837, p. 580.

luxe exécutée en Occident, et c'est à la France que la fabrication en appartient. Théophile, en effet, qui, dans la préface de sa *Diversarum artium schedula,* avait vanté l'habileté des Français dans la peinture des vitraux, fait encore mention de notre nation dans le chapitre XII de son livre II, à l'occasion des vases de verre trouvés dans les ruines des monuments de l'antiquité. Après avoir parlé de ces petits cubes de verre opaque de différentes nuances qui se trouvent dans les travaux de mosaïque des édifices antiques, il ajoute : « On y trouve aussi divers » petits vases de ces mêmes couleurs, qui sont recueillis » par les Français, très-habiles dans ce genre de tra- » vail [1]. » On doit reconnaître cependant que si le passage de Théophile peut faire supposer qu'on s'est occupé en France, au douzième siècle, de fabriquer des vases en verre coloré, il faut que cette industrie n'ait pas eu de durée ou qu'elle se soit bornée à une simple coloration du verre, sans y ajouter ni peinture en émail, ni aucun travail d'art; car lorsque dans les inventaires des rois et des princes du quatorzième siècle, on vient, comme nous l'avons vu plus haut, à rencontrer la description d'une pièce de verre décorée, elle est toujours accompagnée d'une mention qui indique sa provenance orientale.

La verrerie commune même n'était plus en usage, suivant toute apparence, et les procédés de fabrication en avaient sans doute été perdus ou abandonnés. On ne voit, en effet, figurer qu'un seul fabricant de bouteilles

[1] Les cubes de verre coloré étaient de véritables émaux dont on se servait dans les incrustations sur l'or, l'argent et le cuivre : Ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro.

dans le rôle de la taille pour la ville de Paris à la fin du treizième siècle, et encore n'est-il pas certain que ces bouteilles fussent des bouteilles de verre; rien ne l'indique dans le rôle [1].

Les efforts que firent au quatorzième siècle plusieurs princes français et allemands pour attirer et établir dans leurs États des industriels verriers, doivent faire supposer qu'antérieurement il n'existait dans l'occident de l'Europe aucune verrerie qui fabriquât des vases de verre. Par une charte de 1338, Humbert, Dauphin de Viennois, abandonna à un certain Guionet, qui était en possession des procédés de la fabrication du verre, une partie de la forêt de Chamborant, pour y établir une verrerie, mais à condition que celui-ci lui fournirait tous les ans pour sa maison cent douzaines de verres en forme de cloche, douze douzaines de petits verres évasés, vingt douzaines de hanaps ou coupes à pied, douze amphores et autres objets [2]. Mais, dans tout cela, il ne s'agit que de verrerie usuelle et non de verrerie de luxe colorée ou décorée d'or et d'émaux.

Nous pouvons constater qu'à la fin du quatorzième siècle il existait dans les Flandres des fabriques de verre; mais les productions de ces fabriques ne consistaient qu'en verre blanc, qui n'était ni doré ni émaillé. Ainsi on lit dans l'inventaire de Charles V de 1379 : « Ung gobelet et une aiguière de voirre blant de Flandres » garni d'argent [3]. » Les comptes royaux de la fin du

(1) *Le livre de la taille de Paris pour l'an* 1292, publié par M. Géraud, *Paris sous Philippe le Bel,* p. 1 et 489.

(2) Le Grand d'Aussy, *Histoire de la vie privée des François;* Paris, 1782, t. III, p. 185.

(3) Ms., Bibl. imp., n° 8356, f° 189.

quatorzième siècle constatent aussi que Charles VI accordait une haute protection et des récompenses aux verriers qui s'établissaient en France. Les citations suivantes en fournissent la preuve : « A Guillaume le voirrier, » lequel avoit présenté au Roy voirres, pour don fait à » luy, le Roy au Louvre, LXIIIj s. p.; — à Jehan le voir- » rier, de la forest Dotte, lequel avoit présenté au Roy » voirres par plusieurs fois, pour don à lui fait, LXIIIj s. p.; » — à maistre Jean de Montagu, secrettaire, pour don » fait par lui aux voirriers, près de la forest de Chevreuze » où le Roy étoit allez voir faire les voirres, par comman- » dement dudit seigneur et de MS. de Bourgogne, VII livre » IIIj s. [1] » Mais rien n'indique que ces verriers aient fait autre chose que de la verrerie commune pour les besoins usuels. Il est vrai qu'on rencontre souvent dans les inventaires de la seconde moitié du quinzième siècle des mentions de verreries qui sont décorées et ne semblent pas appartenir à l'Orient; ainsi on trouve dans l'inventaire de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne (†1477), des verres ainsi désignés : « Une couppe de voirre » jaune garny d'or..., — une couppe de voirre vert, » garny d'or..., — un pot de voirre, de couleur vert, » garny d'or..., — une aiguière de voirre vert torssé » garnye d'or..., — deux petis pots de voirre bleu espez, » garnis d'argent doré..., — ung voirre taillé d'un esgle, » d'un griffon et d'une double couronne garny d'ar- » gent [2].... » Mais il faut faire attention que, dans la se-

(1) M. DE LABORDE, *Notice des émaux du Louvre*; GLOSSAIRE, au mot Voirre.

(2) *Inventaire de Charles le Téméraire*, Ms. des Archives de Lille publié par M. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, n°s 2347, 2348, 2351, 2352, 2746 et 2753.

moitié du quinzième siècle, Venise avait arraché aux s tous leurs secrets et se trouvait en possession de la ication des vases de verre coloré, doré et émaillé; lle faisait aussi à cette époque des verres blancs reproduisant des animaux fantastiques, des tritons, des centaures. La verrerie vénitienne est, au surplus, spécialement mentionnée dans cet inventaire de Charles le Téméraire [1], et dans un état sans date, mais qui doit être de 1480, d'objets livrés par Maximilien d'Autriche à des bourgeois de Bruges, en garantie d'un emprunt [2]. On peut supposer avec raison que tous ces verres de l'inventaire du dernier duc de Bourgogne provenaient des fabriques vénitiennes, dont nous allons à présent retracer l'histoire.

(1) *Inventaire de Charles le Téméraire*, nº 2354.

(2) Ms. des Archives de Lille, publié par M. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 439, nº 5283.





CHAPITRE II.

VERRERIE VÉNITIENNE.

§ I.

HISTORIQUE DE LA VERRERIE VÉNITIENNE.

I.

Du XIIIe siècle à la fin du XIVe.

Si les fabriques de l'empire d'Orient furent, suivant toute apparence, jusque vers la fin du quatorzième siècle, exclusivement en possession de la fabrication des vases de verre de luxe, il s'était élevé néanmoins une riche république, qui allait leur ravir cette branche de l'industrie artistique. Pendant le onzième et le douzième siècle, Venise était devenue la ville du monde civilisé la plus commerçante. Elle avait surtout établi sa puissance par la navigation et par le commerce avec l'Orient. Au treizième siècle, les profits qu'elle retirait du transport

des marchandises des autres nations ne suffisaient plus à son ambition; au commerce elle voulut joindre l'industrie. Des fabriques de plusieurs sortes furent fondées, tant à Venise même que dans les États de terre ferme de la République, et celles qui existaient déjà reçurent une vive impulsion et un développement considérable [1].

Les fabriques de verre, s'il faut en croire les auteurs vénitiens, étaient à Venise presque contemporaines de la fondation de la ville [2]. Un grand événement qui signala le commencement du treizième siècle dut accroître leur prospérité et contribuer à l'introduction de l'art dans cette fabrication jusqu'alors tout industrielle. En effet, la République de Venise avait participé à la prise de Constantinople par les Latins (1204); avec l'esprit commercial qui l'animait, elle s'appliqua à tirer tout le parti possible de sa victoire en faveur de ses fabriques naissantes. Les verreries de l'empire d'Orient furent visitées par les agents de la République, et les ouvriers grecs attirés à Venise [3]. Toujours est-il qu'on peut produire, à partir de la fin du treizième siècle, une série non interrompue d'actes du gouvernement vénitien qui prouvent et l'importance des fabriques de verre dès cette époque reculée, et l'intérêt tout particulier qu'il ne cessa de porter à l'art de la verrerie, dont il prenait soin, suivant l'expression d'un auteur vénitien, comme de la pru-

(1) CARLO MARIN, *Storia civile e politica del commercio de' Veneziani*; Venezia, 1788.

(2) CARLO MARIN, t. I, lib. II, p. 213, et t. V, lib. II, p. 258; — FILIASI, *Saggio sul antico comm. e sulle arti de' Veneziani*, t. VI, p. 147.

(3) « La perfezione della vitraria col alcuni diramazioni o modificazioni del cristallo e del vetro possono averle tolte da' Greci. » CARLO MARIN, t. III, p. 222.

nelle de ses yeux[1]. Il eut en cela une grande habileté; car, pendant plusieurs siècles, Venise inonda le monde des productions très-variées de ses fabriques de verre, et il serait impossible de préciser la somme énorme d'argent que cette seule industrie procura à la République.

Dès la fin du treizième siècle, les manufactures de verre s'étaient tellement multipliées dans l'intérieur de Venise, qu'à tout instant la ville était exposée aux incendies. Un décret du grand conseil[2], de 1289, défendit à qui que ce fût d'établir aucune fabrique de verre dans l'intérieur d'une ville, à moins d'être propriétaire de la maison où devait se faire l'exploitation. Cette exception en faveur des propriétaires ayant laissé subsister presque tous les inconvénients auxquels le gouvernement avait voulu parer, un nouveau décret, du 8 novembre 1291, ordonna que toutes les fabriques de verre qui existaient dans l'intérieur de Venise seraient détruites et transportées hors de la ville[3]. Ce fut alors qu'on choisit l'île de Murano, qui n'est séparée de Venise que par un canal de peu d'étendue, pour y établir les fabriques de verre. En peu d'années l'île entière se couvrit de verreries de différents genres. Cependant un nouveau décret du 11 août 1292 modifia la rigueur des règlements antérieurs en faveur des fabriques de menue verroterie, fabbriche di conterie, qui avaient pour objet la confection des perles, des pierres fausses et des bijoux de verre[4]; elles purent se fixer dans l'intérieur même de Venise, sous la seule condition qu'elles seraient isolées

(1) Carlo Marin, t. V, lib. II, p. 258.

(2) *Ibidem*, p. 260.

(3) Zanetti, *Dell' origine di alcuni arti...*; Venezia, 1758, p. 81.

(4) Carlo Marin, t. V, p. 260.

au moins de cinq pas de toute habitation. Cette faveur accordée à la bijouterie de verre provenait de l'immense commerce que Venise en faisait à cette époque, et le gouvernement n'avait garde de contrarier en rien une industrie qui étendait ses relations en Afrique et en Asie, et qui favorisait par conséquent l'extension de sa marine, d'où dépendait l'accroissement de la puissance de la République.

Bientôt les verriers vénitiens furent entraînés presque exclusivement vers cette branche de fabrication. Voici quelle en fut la cause. Vers 1250, le commerce avait attiré à Constantinople le Vénitien Matteo Polo et son frère Niccolò, père du célèbre Marco Polo. En 1256, tous deux se rendirent près du kan des Tartares, qui occupait les rives du Volga. La guerre les ayant obligés de quitter les États de Barka, où ils s'étaient arrêtés, ils passèrent à Boukhara, vers le sud de la mer Caspienne, et se rendirent près de Koublay-kan, dont la souveraineté s'étendait sur la plus grande partie de l'Asie. De retour dans leur patrie, après vingt ans d'absence, ils retrouvèrent Marco Polo, qu'ils avaient laissé au berceau. Leurs récits enflammèrent l'imagination de ce jeune homme, qui voulut accompagner son père et son oncle dans le nouveau voyage qu'ils ne tardèrent pas à entreprendre. Marco Polo partit en effet avec eux, en 1271. Arrivé en 1274 à la cour de Koublay-kan, il s'attacha au service de ce monarque, devint gouverneur d'une de ses provinces, et fut chargé par lui des missions les plus importantes. Les devoirs de sa haute position et de grands voyages occupèrent les plus belles années de la vie de Marco Polo. De retour à Venise en 1295, après

avoir parcouru la plus grande partie de l'Asie centrale, les rivages et les îles de l'océan Indien et le golfe Persique, il enseigna à ses concitoyens, navigateurs aussi intrépides que commerçants entreprenants, les routes que l'on pouvait suivre pour répandre les produits de l'industrie européenne dans la Tartarie, dans l'Inde et jusqu'à la Chine; il fit connaître les mœurs des peuples qui habitaient ces immenses régions, et le goût tout particulier qu'ils avaient pour les perles, les pierres de couleur et les bijoux de toute sorte, dont ils aimaient à se parer et à enrichir leurs vêtements. Il n'en fallait pas davantage pour exciter l'esprit industrieux et mercantile des Vénitiens. Les verriers notamment se livrèrent avec plus d'ardeur que jamais à la fabrication des perles et des bijoux de verre, arte del margaritaio, arte del perlaio, fabrication qui forma dès lors une branche distincte de celle des vases de verre, fabbriche di vassellami o recipiendi di vetro e cristallo. On a conservé les noms de Cristoforo Briani et de Domenico Miotto, comme étant les inventeurs des perles de couleur, margarite, et les premiers verriers qui se soient occupés de l'imitation des pierres précieuses[1]. Ce Miotto ayant obtenu un grand succès dans une expédition qu'il avait dirigée sur Bassora, les verriers vénitiens s'attachèrent presque tous à la fabrication de ces produits, qu'ils répandirent en Égypte, en Éthiopie, en Abyssinie, sur les côtes de l'Afrique septentrionale, dans l'Asie centrale, aux Indes et jusqu'à la Chine[2].

(1) Bussolin, *Guida alle fabb. vetrarie di Murano*; Ven., 1842, p. 49.

(2) *Ricerche storico-critiche sulla laguna veneta e sul comm. de' Veneziani*; Venezia, 1803, p. 140 et 189.

Ce mouvement tout commercial dut nuire nécessairement, pendant le cours du quatorzième siècle, au développement de la fabrication des vases de verre; en effet, les renseignements qui subsistent sur la verrerie de Venise à cette époque ne se réfèrent, pour la plupart, qu'à cette industrie des margarite, qui procurait de si grands avantages commerciaux à la nation. Carlo Marin cite un document duquel il résulte qu'un certain Andolo de Savignon, ambass[illegible] de Gênes auprès de l'empereur de la Chine, aur[illegible]btenu du grand conseil l'autorisation d'exporter [illegible]tte même bijouterie de verre pour une somme co[illegible]ble. Nous avons appris d'ailleurs, par les invent[illegible]du quatorzième siècle, qu'à cette époque c'était [illegible] de l'Orient qu'on tirait les vases de verre coloré[illegible]richis de peintures en émail. Il est donc fort possi[illegible] les verreries que les navires vénitiens avaient a[illegible]s en Flandre, en 1394, à Philippe le Bon, [illegible]ourgogne, ne fussent encore que des productions [illegible]nes dont les Vénitiens étaient seulement les importateurs. L'ordonnance du duc, qui en prescrit le payement, ne s'explique pas sur la nature de ces verreries [1].

Cependant les verriers qui fabriquaient les vaisseaux de verre cherchaient déjà à se procurer les documents les plus utiles à l'amélioration de leurs produits. Le savant Morelli a donné l'extrait d'un manuscrit renfermé dans

[1] « Philippe.... voulons que vous paiez pour seze voirres et une » escuelle de voirre, des voirres que les galées de Venise ont avan apportez en nostre pays de Flandres, quatre francs. Donné à Paris le VIe jour » de juillet de l'an mil CCC IIII XX et quatorze. » Ms. des Archives de Lille, publié par M. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, n° 3992.

la bibliothèque Naniana, et remontant au quatorzième siècle, qui rend compte des procédés des Grecs pour rendre le verre incolore et sans taches, pour le dorer, le teindre et le couvrir de peintures [1].

II.

De la verrerie vénitienne au XVe siècle et au XVIe.

L'invasion de l'empire d'Orient par les Turcs et la prise de Constantinople en 1453, qui occasionnèrent l'émigration de tant d'artistes en Italie, furent profitables à l'art de la verrerie comme aux autres arts industriels. A partir du quinzième siècle, la fabrication des vases de verre prend une nouvelle direction. Les verriers vénitiens empruntent aux Grecs tous leurs procédés pour colorer, dorer et émailler le verre; et la renaissance des arts ayant ramené le goût des belles formes antiques, l'art de la verrerie, suivant le mouvement imprimé par les grands artistes qui illustrèrent l'Italie à cette époque, produisit des vases qui ne le cédaient en rien pour la forme à ceux que l'antiquité avait laissés. Cocceius Sabellicus, historien vénitien du quinzième siècle, fournit la preuve de l'admiration qu'excitaient de son temps la beauté et la variété des productions des verreries vénitiennes [2].

Vers le milieu du seizième siècle, les verriers vénitiens se signalèrent par une nouvelle invention, celle des vases enrichis de filigranes de verre blanc opaque ou coloré qui se contournaient en mille dessins variés,

[1] Carlo Marin, t. III, p. 222; Cod. mss. lat. Bibl. Nanianæ; Venet., 1776.

[2] Cocci Sabellici, *De Venetæ urbis situ*, lib. III.

et paraissaient comme incrustés au milieu de la pâte du cristal incolore et transparent [1]. Cette invention, qui permettait d'enrichir les vases d'une ornementation indestructible, tout en leur conservant les formes les plus légères et les plus gracieuses, devait donner une nouvelle impulsion à la verrerie et en faire rechercher bien davantage encore les productions par tous les peuples de l'Europe. Aussi le gouvernement vénitien prit-il toutes les précautions possibles pour empêcher que le secret de cette nouvelle fabrication ne se dévoilât, et que les ouvriers vénitiens ne transportassent cette industrie chez les autres nations. Déjà au treizième siècle, un décret du grand conseil avait défendu d'exporter de l'État, sans son autorisation, aucune des matières premières qui entraient dans la composition du verre [2], et il est probable que peu de temps après cette époque il fut interdit aux ouvriers verriers d'aller s'établir à l'étranger, et qu'il leur était fort difficile de le faire. Un document qui se trouve dans les Archives de Florence constate en effet qu'une prorogation de délai était accordée le 19 octobre 1459, par la Seigneurie de Florence, à un certain Angeli Borromeo, habile verrier de Murano, pour venir habiter dans cette ville [3]. Cet artiste était sans doute empêché d'accomplir un enga-

(1) Cocceius Sabellicus, que nous venons de nommer, né à Vicovaro en 1436, était bibliothécaire de Saint-Marc en 1484; il mourut en 1506. Dans l'énumération qu'il fait des diverses productions des verreries vénitiennes, il ne parle pas des verres filigranés : les mille couleurs des vases de verre, leurs belles formes si variées, voilà ce qui excite surtout son admiration.

(2) Carlo Marin, t. II, lib. II, ch. iv.

(3) Dott. G. Gaye, *Carteggio d'artisti;* Firenze, 1829, t. I, p. 564.

gement qu'il avait pris avec la République florentine pour l'établissement d'une fabrique de verre. Au surplus, le 13 février 1490, la surintendance des fabriques de Murano fut confiée au chef du conseil des Dix, et le 27 octobre 1547, le conseil se réserva le soin de veiller sur les fabriques, pour empêcher que l'art de la verrerie ne passât à l'étranger [1]. Toutes ces précautions ne parurent pas encore suffisantes, et l'inquisition d'État, dans l'article 26 de ses statuts, prit la décision que voici : « Si un ouvrier transporte son art dans un pays étran- » ger, au détriment de la République, il lui sera envoyé » l'ordre de revenir; s'il n'obéit pas, on mettra en pri- » son les personnes qui lui appartiennent de plus près... » si, malgré l'emprisonnement de ses parents, il s'obsti- » nait à vouloir demeurer à l'étranger, on chargera » quelque émissaire de le tuer ». M. Daru, qui, dans son *Histoire de la République de Venise,* nous a donné le texte de ce décret, qu'il avait copié dans les Archives de l'État, ajoute que, dans un document déposé aux Archives des affaires étrangères, on trouve deux exemples de l'application de cette peine à des ouvriers que l'empereur Léopold avait attirés en Allemagne. Des arrêtés du grand conseil, du 22 mars 1705 et du 13 avril 1762, confirmèrent les dispositions précédemment prises, et ajoutèrent de nouvelles rigueurs aux lois anciennes, non-seulement contre les ouvriers qui iraient s'établir à l'étranger, mais encore contre ceux qui divulgueraient les secrets de la fabrication [2].

Si le gouvernement de Venise crut devoir déployer

(1) M. Bussolin, ouvrage cité, p. 62.
(2) *Idem*, p. 63.

toute sa sévérité contre les ouvriers verriers qui trahissaient leur patrie, d'un autre côté il combla de faveurs ceux qui lui demeuraient fidèles, et accorda de grands priviléges à l'île de Murano. Ainsi, dès le treizième siècle, les habitants de Murano obtinrent les droits de citoyens de Venise, ce qui les rendait admissibles à occuper les plus hauts emplois de l'État[1]. En 1445, le Sénat leur accorda le droit d'élire un chancelier, cancelliere pretorio, pour rendre la justice dans Murano, et un délégué auprès du gouvernement de Venise pour traiter des affaires qui intéressaient leur commerce. Une législation civile, criminelle et administrative, spéciale à l'île de Murano, était renfermée dans un code connu sous le nom de *Statuto di Murano*, qui fut confirmé par le Sénat en 1502 et ne cessa de régir l'île jusqu'à la chute de la République[2]. Il en résultait que la police de Venise ne pouvait étendre sa juridiction sur Murano, et que les magistrats de l'île étaient seuls en droit de procéder, dans l'étendue de son territoire, à l'arrestation des prévenus de crimes ou de délits.

L'art de la verrerie n'était pas regardé non plus comme une industrie purement mercantile. Un décret du Sénat du 15 mars 1383, relatif à quelques priviléges accordés aux fabriques de Murano, se terminait par ces mots, qui montrent à quel point la verrerie était estimée : « Ut ars » tam nobilis semper stet et permaneat in loco Mu- » riani[3]. » Les verriers n'étaient pas classés parmi les

(1) Vettore Sandi, *Storia civile della Rep. di Venezia*, part. 1, vol. II, p. 548; Ven., 1755.

(2) Fanello, *Saggio storico di Murano*; Ven., 1816, p. 29 et 30.

(3) *Ibidem*, p. 38.

artisans; ils reçurent, tant du Sénat de Venise que de plusieurs souverains étrangers, des priviléges bien remarquables pour le temps où ils furent concédés. Ainsi les nobles patriciens vénitiens pouvaient épouser les filles des maîtres verriers de Murano sans déroger en aucune façon, et les enfants qui naissaient de ces unions conservaient tous leurs quartiers de noblesse (1). Il y a mieux : lorsque Henri III vint à Venise en 1573, il accorda la noblesse à tous les principaux maîtres verriers de Murano. Un arrêté de la commune de Murano ayant décidé qu'un livre d'or, à l'instar du Libro d'oro nobiliaire, serait établi à l'effet d'inscrire les familles originaires de Murano, le Sénat confirma cet arrêté le 20 août 1602. Ce livre existe encore à la chancellerie de Murano (2). On y lit les noms suivants comme étant ceux des premiers verriers : Muro, Seguso, Motta, Bigaglia, Miotto, Briani, Gazzabin, Vistosi et Ballarin. Protégés par des lois sévères, investis de grands priviléges, encouragés par d'honorables distinctions, les fabricants de Murano s'élevèrent au rang d'artistes distingués. Leurs vases émaillés du quinzième siècle, leurs gracieuses coupes et leurs aiguières à ornementations filigraniques du seizième, ne le cédèrent en rien, pour la forme et pour la décoration, aux plus beaux produits de l'antiquité, et l'Europe entière devint pendant deux cents ans leur tributaire.

La mode, qui fait renoncer aux plus belles choses, se porta, au commencement du dix-huitième siècle, vers la verrerie de Bohême; on ne voulut plus que du cristal taillé et à facettes, au grand détriment de la beauté et

(1) Bussolin, ouvrage cité, p. 69.
(2) *Ibidem*, p. 66

§ II.

DES DIFFÉRENTES SORTES DE VERRERIES. — PROCÉDÉS DE FABRICATION.

I.

Classification des verreries vénitiennes.

Les productions de la verrerie vénitienne peuvent être divisées en cinq catégories :

Les vases fabriqués avec le verre blanc;

Les vases faits avec du verre teint dans la masse;

Les vases émaillés et dorés;

Les vases à fils de verre coloré, et ceux à ornementation filigranique, qui sont de deux sortes : vasi a ritorti et vasi a reticelli [1];

Et les vases mosaïques.

II.

Des vases fabriqués avec le verre blanc.

On entend par verre blanc le verre transparent et incolore, qu'il ne faut pas confondre avec le verre blanc

(1) Nous avons cherché dans l'historique et dans la description des verroteries vénitiennes à rétablir les noms qui étaient donnés au seizième siècle aux vases à dessins filigraniques et aux éléments de leur fabrication. Garzoni, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, et Fioravanti, qui est mort en 1588, sont les seuls auteurs qui aient pu nous fournir quelques détails, l'un dans sa *Piazza universale*, l'autre dans l'ouvrage intitulé : *Lo Specchio di scienza universale*. Souvent les mots qu'ils emploient ne sont plus usités, et c'est à peine s'ils sont connus des verriers. Pour nous fixer autant que possible sur leur interprétation, nous avons eu recours à M. Bussolin, fabricant de Murano, qui s'est occupé de rendre à sa patrie la fabrication des verres filigranés, et qui a publié un aperçu de l'art de la verrerie chez les Vénitiens.

mat, qui n'est autre chose qu'un verre coloré en blanc, et dont nous parlerons plus loin. On a commencé par faire du verre blanc avant de trouver les moyens de le colorer, et surtout de le colorer d'émaux; les vases les plus anciens des verreries vénitiennes sont donc en verre blanc.

On commença par décorer les vases de verre blanc avec des fils de verre coloré appliqués extérieurement pendant la fabrication, à l'imitation de ce que faisaient les verriers byzantins[1]. Ces fils sur les verres anciens sont le plus ordinairement en verre bleu. Un autre mode beaucoup plus riche de décorer le verre blanc consistait à le semer d'or. Dans cette manière de procéder, l'or n'était pas appliqué superficiellement à la surface du verre, il était mêlé à la matière vitreuse; la lime même ne pourrait l'en détacher. Les vases ainsi décorés semblent avoir été légèrement saupoudrés d'une poudre d'or impalpable. Pour arriver à produire cet effet, le verrier, par un procédé qui est resté inconnu, a étendu sur la matière pendant la fabrication, alors que la pièce n'avait pas atteint toutes ses dimensions par le soufflage et que la matière était encore molle, soit de l'or en feuille, soit plutôt de l'or tenu en dissolution ou liquide. La pièce ayant pris ensuite par l'opération du soufflage un volume beaucoup plus considérable, l'or en se mêlant à la matière vitreuse s'est distendu et divisé en grains ou en traînées d'un très-bel effet, que nous avons désigné

[1] Faciunt quoque (Græci) sciphos... et fialas... circumdantes filis ex albo vitro factis ex eodem ansas imponentes. Ex aliis etiam coloribus variant diversa opera sua pro libitu suo. THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, lib. II, cap. XIV.

sous le nom de semé d'or dans la description de la collection Debruge [1]. Ce semé d'or était également employé pour la décoration des vases en verre coloré; on en verra des exemples sur le pied des vases reproduits dans les planches CXXXIII et CXXXIV de notre Album. Le semé d'or se rencontre sur des vases remontant au quinzième siècle.

Parmi les vases de verre blanc, ceux en verre craquelé sont aussi fort curieux. Ce craquelage est produit par l'immersion dans un vase d'eau de la paraison [2] fixée au bout de la canne à souffler, immersion de très-peu de durée, qui est faite avant de donner à la matière sa dernière forme. Les verres craquelés ont été imités avec succès depuis dix ans.

Les manufactures vénitiennes ont aussi produit, principalement en verre blanc, des vases de formes bizarres; ce sont le plus souvent des animaux fantastiques, des centaures, des tritons. Ces vases sont ordinairement percés de plusieurs trous pour recevoir et épancher le liquide, ou construits de manière à produire l'effet du siphon. Ils servaient, suivant Fioravanti [3], aux opérations de l'alchimie, fort en vogue au quinzième siècle et au commencement du seizième, à la pharmacie et à la distillation. Cet auteur désigne Nicolas de l'Aigle comme

(1) Nous devons cette explication, ainsi qu'un grand nombre de celles qu'on trouvera ci-après sur la coloration du verre et les procédés de fabrication, à M. Bontemps, le savant chimiste, ancien directeur de la verrerie de Choisy-le-Roi.

(2) On entend par paraison une masse de verre à l'état pâteux adhérente à la canne et déjà soufflée; c'est le deuxième état de la pièce que e verrier veut produire.

(3) *Lo Specchio di scienza universale*, lib. I, cap. XXIX. — Fioravanti est mort en 1588.

d ... ie plus habile fabricant de ces sortes ... eté plus particulièrement fabriqués au ... siècle, et se trouvent mentionnés dans l'énu- ... que donne l'historien Sabellicus des différents ... des verreries vénitiennes. Nous avons rapporté ... it la description faite dans l'Inventaire de Charles ... iéraire « d'un voirre taillé d'un esgle, d'un griffon ... ie double couronne », qui certainement se référait ... ase de cette sorte. Au verre blanc qui formait le ... des verres bizarres, les verriers ajoutaient souvent ... ines parties en verre color... omme des queues, ... les ou des pattes aux anim... ces parties ajoutées, ... is ordinairement en verre ..., étaient travaillées à la pincette. On voit dans la pla... ne CXXXVI de notre Album la reproduction de deu... ces vases.

Les verriers vénitiens dé... ent quelquefois leurs vases de figures et de godron... ui étaient produits par l'action du soufflage dans un ... e, et faisaient ainsi relief sur le corps de la pièce. Ils ... ient encore les orner de masques et de rosaces par ... pression d'un cachet sur la matière encore molle; ce... corations étaient souvent dorées et émaillées. Notre ... nche CXXXVI reproduit (fig. 2) un vase de cette sorte.

III.

Des vases faits avec du verre teint.

On entend par verre teint celui qui a reçu sa coloration par l'addition d'oxydes métalliques pendant la fusion, antérieurement à son emploi pour la confection des vases.

Les verriers vénitiens ont apporté une très-grande

variété dans la coloration du verre. Les principaux verres teints employés dans la confection des vases sont le verre bleu teinté par le safre (le cobalt); le verre violet, par l'oxyde de manganèse; le verre vert, par les oxydes de cuivre et de fer; le verre rouge, par l'or, et le verre jaune, par l'oxyde d'argent : ces deux dernières sortes de verre ont été plus rarement employées que les premières et sont d'une époque moins ancienne. Nous aurions dû placer en première ligne le verre blanc opaque blanc mat, qui était obtenu par l'oxyde d'étain, et recevait au seizième siècle le nom de latticinio, qu'on peut traduire par blanc de lait [1]. C'est ce verre blanc de lait qui entrait le plus ordinairement dans la composition des verres filigranés, dont nous parlerons plus loin. Les verriers vénitiens faisaient encore du verre opalin, obtenu par l'arsenic, et du verre imitant l'agate, la sardoine ou le jaspe, qu'on arrivait à produire par différentes matières où l'argent dominait.

La fabrication à Venise de vases de verre teint dans la masse pourrait bien remonter à la seconde moitié du quatorzième siècle; car nous trouvons dans l'Inventaire du duc d'Anjou, qui a été dressé de 1360 à 1368 [2], la mention « d'un pichier de voirre vermeil semblable à jaspe »,

[1] Si vogliono fare vetri bianchi di smalto vi s'aggiunge calcina di stagno et questo si chiama latticinio. GARZONI, *La Piazza universale*; Venetia, 1626, discorso LXIV, p. 234.

On donne improprement, même à présent, à Venise, le nom d'émail blanc aux filets ou aux filigranes blanc opaque, blanc de lait, qui décorent les verres vénitiens, mais on doit conserver le nom de verre à ces composés vitreux blanc mat ou diversement colorés qui entrent dans la composition des vases pendant leur fabrication.

[2] Ms., Bibl. imp., suppl. franç., n° 1278, publié par M. DE LABORDE dans sa *Notice des émaux du Louvre*, 2ᵉ partie, n° 498.

que le rédacteur de l'Inventaire ne signale pas comme étant une production orientale, ainsi qu'il le fait pour d'autres verreries. Pour ce qui est du quinzième siècle, l'existence de la fabrication des verres teints ne peut laisser aucun doute.

Vers le milieu du quinzième siècle florissait à Murano un verrier, Angelo Beroviero, qu'on regarde comme ayant donné une grande extension à l'art de la coloration du verre, et qui en fabriquait des vases de toutes sortes. On prétend qu'il était élève d'un certain Paolo Godi de Pergola, chimiste fort habile, qui lui aurait enseigné des secrets pour colorer le verre de diverses nuances [1]. Quoi qu'il en soit, on remarquera que l'époque de l'invention attribuée à Beroviero coïncide avec celle de la prise de Constantinople par les Turcs et de l'émigration des artistes grecs en Italie. Angelo Beroviero eut pour successeur son fils Marino, qui ne laissa pas dépérir la haute réputation de son père.

Nous trouvons au surplus dans les archives de la France quelques documents qui justifient de l'existence des verres colorés vénitiens dans la seconde moitié du quinzième siècle. Ainsi dans l'Inventaire de Charles le Téméraire (1467 † 1477), on décrit sous le titre de « gobeletz de cristal garnis d'or » un assez grand nombre de vases en verre coloré, et notamment « ung hanap de jaspre garny d'or, à œuvre de Venise [2] ». Dans un état, que nous avons déjà cité, d'objets livrés en 1480 par Maximilien d'Autriche à des bourgeois de Bruges, en

(1) VINC. LAZARI, *Notizie delle opere della raccolta Correr*; Venezia, 1859, p. 91.

(2) Ms. des Archives de Lille publié par M. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, n° 2354.

garantie d'un emprunt, on voit figurer « ung pot de voirre de Venise, jaune, garny d'or [1] ».

Parmi les verres teints dans la masse, il faut placer encore le verre imitant l'aventurine, qui a été fabriqué à une époque moins ancienne. On savait que cette belle matière était obtenue par la revivification du cuivre, mais le secret de sa fabrication a été longtemps perdu. Un verrier de Murano en a retrouvé les procédés. En 1847, nous lui avons acheté un gobelet de son verre d'aventurine, que nous avons déposé au Musée céramique de Sèvres.

Au dix-septième siècle, les Vénitiens ont produit des verres rouge rubis teintés par le pourpre de Cassius, mais ils n'ont été en cela que les imitateurs des Allemands, et sont restés au-dessous d'eux dans ce genre de travail.

IV.

Des vases émaillés et dorés.

On doit comprendre dans cette catégorie les vases confectionnés avec du verre blanc ou du verre coloré, et qui, postérieurement à leur fabrication, ont reçu une décoration, ornements ou sujet, soit en or, soit en couleurs vitrifiables ou émaux de couleur, appliqués au pinceau et fixés au feu de moufle. Cette ornementation est exécutée d'après les procédés byzantins que le moine Théophile nous a fait connaître dans sa *Diversarum artium schedula* [2]. Les Vénitiens ont donc été dans ce genre de travail les imitateurs des Grecs, qu'ils ont rem-

(1) Ms. des Archives de Lille publié par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 439.

(2) Voyez plus haut, p. 544.

t après la chute de l'empire d'Orient,
e 1453. Il est probable qu'ils fabriquaient déjà des
décorés de sujets émaillés à la fin du quatorzième
ou tout au moins dès les premières années du
ne. Un vase, qui appartenait à la collection De-
Duménil, reproduit sur la panse, en émaux de
eur, diverses scènes qui sont certainement empruntées à un roman de cette époque. On y remarque un chevalier donnant la main à un centaure. Le chevalier porte le bassinet sans ventail, la cotte d'armes par-dessus le haubergeon de mailles, avec brassards et grèves, système d'armure en usage dans la seconde moitié du quatorzième siècle et au commencement du quinzième. Nous reproduisons ce curieux vase dans la planche CXXXIII de notre Album. D'autres vases en verre coloré, appartenant à peu près à la même époque, sont couverts d'imbrications d'or, bordées de blanc et chargées de perles d'émail bleu (1). Ce genre de décoration était fort en vogue au quinzième siècle parmi les artistes décorateurs; on le retrouve sur les poteries des céramistes du duché d'Urbin de ce temps.

Les monuments qui subsistent constatent que les fabriques de Venise recevaient au quinzième siècle et au seizième des commandes de toutes les parties de l'Europe en verres émaillés. Le Musée de Cluny conserve une grande coupe aux armes d'Anne de Bretagne, femme de Louis XII (2). La collection Debruge Duménil possédait plusieurs plateaux enrichis d'ornements émail-

(1) Nous donnons la reproduction d'un vase de cette sorte dans la vignette en tête de ce chapitre.

(2) N° 1304 du catalogue de 1861.

lés qui portaient les armoiries du pape Léon X (1513 † 1521). Nous reproduisons dans les planches CXXXIV et CXXXV de notre Album deux vases, l'un de verre coloré, l'autre de verre blanc, décorés tous deux de peintures et d'ornements en émaux de diverses couleurs et en or.

V.

Des vases à filets colorés et de ceux à ornementations filigraniques.

Nous comprenons ces deux sortes de vases dans la même catégorie, parce qu'ils sont fabriqués par les mêmes moyens et avec des éléments analogues. La fabrication des vases à filets colorés et à ornementation filigranique n'est plus un secret, et depuis que les amateurs de cette belle verrerie, en rassemblant ses produits, en ont fait connaître le mérite, plusieurs fabricants sont parvenus à les imiter. Sans pouvoir encore arriver à la légèreté et à la perfection des formes du seizième siècle, ils ont cependant jeté dans le commerce des verres très-gracieux [1]. Néanmoins les amateurs qui ont recueilli les verreries anciennes de Venise ne se sont pas rendu compte, pour la plupart, des procédés à l'aide desquels on pouvait conserver sans altération ces capricieux dessins de filigranes colorés à l'intérieur d'une matière incolore qui, pour être façonnée en vases, doit être mise en fusion. Aucun des auteurs anciens qui

[1] M. Bontemps, directeur de la verrerie de Choisy-le-Roi, est le premier qui ait recommencé à en fabriquer. Il a bien voulu faire façonner devant nous les cannes ou baguettes de verre à dessins filigraniques qui sont les éléments des vases, et même différentes sortes de vases c'est à sa complaisance que nous devons d'avoir pris pratiquement une connaissance complète des procédés de fabrication.

ont célébré les merveilleux produits de l'industrie vé tienne n'en a fait connaître le secret, à cause des l sévères qui auraient puni une telle indiscrétion ; n pensons donc que les amateurs de ces belles verrer seront bien aises de trouver ici quelques notions sur ce fabrication.

Les vases à filets colorés et ceux à ornementation fi granique sont composés de l'assemblage d'un cert nombre de petites baguettes[1] de forme cylindrique, trois à six millimètres de diamètre, soit de verre bla opaque ou de verre coloré, si l'on ne veut obtenir q des vases à filets simples, soit de verre renfermant d dessins filigraniques, si l'on veut avoir des vases fi granés. Ces baguettes, préparées à l'avance, sont d posées dans tel ordre qu'adopte le verrier, qui souv les alterne avec des baguettes de verre blanc incol et transparent; puis, réunies ensemble par la chaleur par le soufflage, elles sont façonnées, lorsqu'elles form une paraison compacte et homogène, en vases de tou formes, comme toute autre pièce de verre ordinai Vingt-cinq, trente, quarante baguettes de verre peuv entrer dans la composition d'un vase à filets colorés à ornementation filigranique : il est donc indispensab avant de faire connaître les procédés de fabrication d vases, d'apprendre comment se façonnent les baguet de verre qui en sont les éléments.

(1) Les verriers de Murano nommaient ces petites baguettes can et canne ritorte celles qui renfermaient des filigranes. Comme on do aussi le nom de canne au tube de fer creux qui sert à souffler le ve et dont nous allons avoir à parler, nous leur laisserons ici le nom baguettes, mais on doit leur conserver dans les descriptions le nom cannes, qui leur a été donné par les créateurs de l'industrie.

Pour faire une baguette de verre coloré [1], le verrier prend au bout de la canne à souffler une certaine quantité de ce verre dans le creuset où il est en fusion, et il le roule sur une plaque de fer nommée marbre [2], afin de faire adhérer la matière autour de son instrument et d'en faire une masse cylindrique de 6 à 8 centimètres de longueur, qu'il laisse refroidir un peu pour lui donner de la consistance; il plonge ensuite l'extrémité de la canne, chargée de la petite colonne de verre coloré, dans un creuset qui contient du verre blanc (transparent et incolore) en fusion, afin d'envelopper le verre coloré d'une couche de verre blanc; il retire la canne de fer du creuset, et roule de nouveau la matière sur le marbre, pour égaliser le verre transparent autour du verre coloré et former du tout une espèce de tronçon de colonne de 7 à 8 centimètres de diamètre. Cette colonne est alors fortement chauffée, puis étirée, de manière à former une baguette de 3 à 6 millimètres de diamètre, dont le centre se trouve en verre coloré, et la surface,

(1) Nous avons dit qu'en ajoutant au verre, au moment de la fabrication, certains composés métalliques, on lui communique différentes couleurs dont on varie les nuances à l'infini. Le verre blanc opaque, le latticinio, qui est le plus ordinairement employé dans les vases filigranés vénitiens, n'est qu'un verre coloré en blanc de lait par l'oxyde d'étain ou l'arsenic; sous la dénomination de verre coloré, nous comprenons donc le latticinio comme tout autre verre coloré.

(2) M. Bastenaire et M. Julia de Fontenelle donnent à cette plaque le nom de mabre; M. Bontemps, dans son *Exposé sur la fabrication des verres filigranés*, la nomme marbre. Nous adoptons cette dernière orthographe. Le dictionnaire de l'Académie donne en effet en imprimerie le nom de marbre à la pierre sur laquelle on pose les pages pour les imposer et les formes pour les corriger; par analogie, on doit appliquer la même dénomination à la plaque unie de métal sur laquelle on roule le verre à l'état pâteux.

très-mince, en verre blanc incolore. Elle est divisée en morceaux de différentes longueurs. Ces petites baguettes ainsi préparées forment, par l'aplatissement qui a lieu pendant la fabrication des vases, ces filets simples, plus ou moins larges, dont sont enrichis un assez grand nombre de vases de Venise. Elles sont aussi les éléments des baguettes à dessins filigraniques si variés qui entrent dans la composition des vases filigranés.

La fabrication des baguettes qui renferment des dessins filigraniques est beaucoup plus compliquée et varie suivant chaque dessin. Elle peut se résumer ainsi. Le verrier dispose dans un certain ordre des baguettes de verre coloré, espacées plus ou moins, suivant le dessin qu'il veut produire, par des baguettes de verre incolore et transparent, soit dans une chemise de verre blanc incolore [1] à l'état pâteux, soit contre la paroi d'un moule cylindrique dans lequel on introduit une colonne massive de verre blanc à l'état pâteux; il arrive ainsi à former une grosse colonne où les baguettes de verre coloré se trouvent réparties soit à l'intérieur soit à la surface de la matière incolore, à des intervalles égaux ou inégaux. Cette colonne, portée au feu pour obtenir une adhérence complète de toutes les parties qui sont entrées dans sa composition, est ensuite étirée pour former une petite baguette de verre blanc de 3 à 6 millimètres de diamètre dans laquelle les baguettes de verre coloré se trouvent réduites par l'étirage en fils d'une ténuité extrême, qui se contournent en dessins variés au centre de la nouvelle baguette obtenue, ou qui se roulent en spirale à sa surface, suivant la dis-

(1) Sorte de cylindre aplati.

position qu'on a donnée aux baguettes colorées et les diverses inflexions que l'ouvrier a fait subir à la matière pendant le travail.

Pour préciser davantage les moyens de fabrication des baguettes à dessins filigraniques, nous allons transcrire ici un excellent travail que M. Bontemps a bien voulu nous donner sur ce sujet (1); c'est la description détaillée des procédés à l'aide desquels étaient obtenus les dessins filigraniques les plus usuellement employés par les verriers vénitiens.

Pour obtenir les baguettes à filets en spirale rapprochés, qui par leur aplatissement produisent des réseaux à mailles égales représentés dans la figure A de notre planche CXXXVIII, on garnit l'intérieur d'un petit moule cylindrique en terre cuite, de 7 à 8 centimètres de hauteur sur 6 à 7 de diamètre, de baguettes à filets colorés alternées avec des baguettes en verre transparent; ces baguettes sont fixées au fond du moule au moyen d'un peu de terre molle dont on le garnit à la hauteur de 5 à 6 millimètres. La figure A, 1 de notre planche CXXXVII indique la disposition des baguettes dans le moule; la figure A, 2 est une section parallèle au fond du moule. Les baguettes étant ainsi disposées, on les fait chauffer avec le moule auprès du four de verrerie, et lorsqu'elles sont susceptibles d'être mises en contact avec du verre rouge sans se rompre, le verrier cueille du verre transparent qu'il marbre de manière à en former un cylindre massif qui puisse entrer aisé-

(1) M. Bontemps a publié en 1845 un ouvrage intitulé : *Exposé des moyens employés pour la fabrication des verres filigranés.* C'est ce travail revu et augmenté par lui que nous publions ici.

ment dans l'intervalle laissé par les baguettes ; il chauff
fortement cette masse cylindrique, l'introduit dans l
moule, la refoule de manière à presser les baguettes, qu
adhèrent ainsi à la masse molle ; il enlève alors la cann
pendant que son aide retient le moule, et entraine le
baguettes avec le verre transparent ; il chauffe de nouvea
et fait un tour sur le marbre, pour rendre l'adhérenc
plus complète ; puis, chauffant l'extrémité seulement d
la masse, il tranche avec ses fers le bout des baguettes d
manière à former une pointe où elles aboutissent toutes
il chauffe de nouveau cette extrémité, saisit la pointe ave
une pincette de la main droite, pendant que de la mai
gauche il fait tourner rapidement sa canne sur le
bardelles de son banc de travail, de telle sorte que pen
dant que l'extrémité de la masse s'allonge, les filet
s'enroulent en spirale. Quand le verrier a amené à l'ex
trémité une certaine longueur de baguette au diamètr
voulu (de 6 à 8 millimètres), et qu'il juge les filets suffi
samment enroulés, il tranche la partie terminée pour l
détacher. Il chauffe de nouveau l'extrémité de la mass
pour former de la même manière une nouvelle baguett
et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il ait épuisé toute s
masse ; ce sont ces baguettes à filets en spirale qui, étan
aplaties par le soufflage de la pièce filigranée, produisen
par la transparence du verre qui enveloppe le filet co
loré, l'effet quadrillé de la figure A, planche CXXXVII.

Les baguettes à filets croisés plus rapprochés, confor
mes au modèle indiqué par B sur la même planche, son
expliquées par la figure B de notre planche CXXXVII
qui représente la section du moule et des baguettes pa
un plan parallèle au fond du moule. On voit que l

moule n'est garni que de baguettes à filets colorés, sans interposition de baguettes en verre transparent; il n'y a donc entre les filets croisés que le peu de verre transparent qui recouvre chacun des filets colorés.

Pour obtenir les baguettes qui par leur aplatissement produisent dans la pièce filigranée la figure C de notre planche CXXXVIII, dans laquelle sept filets colorés s'enroulent en spirale, on pose dans le moule, ainsi que l'indique la figure C, planche CXXXVII, sept baguettes à filets colorés, et on complète le revêtement de la paroi intérieure avec des baguettes transparentes; on procède ensuite comme pour les baguettes de la figure A.

Les baguettes qui par leur aplatissement produisent l'effet de la figure D, planche CXXXVIII, ne diffèrent de la précédente qu'en ce qu'il y a au centre un filet en zigzag s'éloignant peu de l'axe. Pour fabriquer ces baguettes, il faut d'abord préparer le moule comme pour les précédentes, c'est-à-dire y poser sept baguettes à filets et le reste en verre transparent; le verrier cueille ensuite une petite quantité de verre transparent qu'il marbre de manière à la rendre cylindrique. Il applique longitudinalement sur ce cylindre une petite baguette colorée, bleue par exemple; il cueille de nouveau du verre transparent, marbre sa masse pour la rendre cylindrique et d'un diamètre à pouvoir entrer dans le moule garni comme nous l'avons indiqué. La figure D, 1, planche CXXXVII, est la section de cette masse; *a* est le premier cueillage de verre transparent; *b*, la baguette de verre bleu; *cc* le deuxième cueillage de verre transparent; le verrier n'a plus ensuite qu'à opérer comme pour les précédentes baguettes. Le filet de verre bleu

n'est guère que la moitié du diamètre de la baguette. Cette remarque s'applique à tous les autres modèles.

Pour obtenir les baguettes qui produisent par leur aplatissement des grains de chapelet figurés en G sur notre planche CXXXVIII, on souffle une paraison dont on ouvre l'extrémité opposée à la canne, de manière à former un petit cylindre ouvert; on aplatit ce cylindre et on remplit le petit fourreau que donne l'aplatissement de baguettes à filets colorés, ainsi que l'indique la figure G de notre planche CXXXVII; on chauffe l'extrémité de ce fourreau, que l'on aplatit encore de manière à souder ensemble les deux parois, puis l'ouvrier presse avec la tête de ses fers sur cette paraison plate pendant que son aide aspire l'air de la canne, de manière à le faire sortir et à produire une masse solide plate dans laquelle sont logés les filets; il rapporte ensuite du verre transparent chaud sur les deux surfaces plates, et marbre sa masse de manière à la rendre cylindrique. Il obtient ainsi une petite colonne dont la coupe transversale est figurée en H sur notre planche CXXXVII. Il procède ensuite comme pour les baguettes précédentes, en chauffant et étirant l'extrémité pendant qu'il roule rapidement sa canne sur les bardelles; par ce mouvement de torsion, la ligne des filets se présente alternativement de face et de profil, et produit ces grains de chapelet qui sont plus ou moins allongés, c'est-à-dire semblables aux figures G ou H de notre planche CXXXVIII, selon que l'ouvrier aura plus ou moins étiré la baguette pendant la torsion.

Il arrive souvent que l'on combine les grains de chapelet avec les quadrilles, comme le montre la figure 1, planche CXXXVIII, en se servant pour introduire dans le

moule préparé pour des baguettes à quadrille une masse préparée pour les grains de chapelet; la figure 1, planche CXXXVII, indique la section du moule et des baguettes après qu'on a introduit dans le moule préparé pour les quadrilles la masse disposée pour les grains de chapelet. Du reste, les combinaisons qu'on vient d'indiquer mettent sur la voie d'une foule d'autres que le verrier peut opérer.

Pour préparer la baguette figurée en K sur notre planche CXXXVIII, on pose dans le moule un certain nombre de baguettes colorées, en masse bleue, par exemple, c'est-à-dire non revêtues de verre transparent, comme on le voit en *a* dans la figure K de notre planche CXXXVII; puis, aux deux extrémités de ces baguettes bleues, on place deux baguettes différemment colorées, blanc de lait par exemple, comme il est indiqué en *b*, et on garnit le reste du moule de baguettes transparentes; on procède ensuite comme pour les autres modèles. Les petites baguettes bleues produisent par leur aplatissement une bande unique bleue qui se trouve bordée par les filets blanc de lait.

Si on veut que la bande et les filets qui la bordent forment saillie, comme le montre la figure L de notre planche CXXXVIII, on applique longitudinalement sur une masse transparente marbrée cylindriquement, qui est indiquée *p p*, figure L, de notre planche CXXXVII, une bande plate *a b* en verre bleu, par exemple, de chaque côté de laquelle on pose deux filets blancs opaques *c, d;* puis chauffant le tout, étirant et torsinant, on produit la baguette L, dans laquelle la bande bleue garnie de filets blanc de lait opaques, reste en saillie.

Lorsque le verrier est en possession de baguettes d

verre coloré, de baguettes à dessins filigraniques et de baguettes de verre transparent et incolore, il peut procéder comme il suit à la fabrication des vases. Il range circulairement contre la paroi intérieure d'un moule cylindrique en métal ou en terre à creusets, plus ou moins élevé, semblable à celui que nous avons décrit précédemment, et qui est reproduit figure 1re de notre planche CXXXVII, autant de baguettes qu'il lui en faut pour recouvrir exactement cette paroi. Ces baguettes sont fixées au fond du moule au moyen d'une petite couche de terre molle qu'il y a placée. Il peut les choisir de plusieurs couleurs ou de plusieurs modèles, présentant autant de combinaisons filigraniques différentes; il peut les alterner ou les espacer par des baguettes de verre transparent et incolore. Les baguettes étant ainsi disposées, on fait chauffer le moule auprès du four de verrerie, non pas pour les ramollir, mais pour les rendre susceptibles d'être touchées par du verre chaud; alors le verrier prend avec sa canne un peu de verre transparent et incolore pour en souffler une petite paraison qu'il introduit dans l'espace vide formé par le cercle des baguettes qui couvrent la paroi du moule; il souffle de nouveau pour presser cette paraison contre les baguettes et les y faire adhérer, et retire le tout du moule. L'aide verrier applique à l'instant sur les baguettes colorées ou filigranées, qui sont ainsi venues former la surface extérieure de cette masse cylindrique, un cordon de verre à l'état pâteux, afin de les fixer davantage sur la paraison. La pièce étant ainsi disposée à l'extrémité de la canne à souffler, le verrier la porte à l'ouvreau du fourneau pour la ramollir, en faire adhérer toutes les parties, et lui donner une élas-

ticité capable de la faire céder facilement à l'action du soufflage ; puis il la roule sur le marbre, et lorsque les différentes baguettes réunies pour le soufflage et la fabrication sont arrivées au point de constituer elles-mêmes une paraison dont toutes les parties sont compactes et homogènes, il tranche avec une sorte de pince, un peu au-dessus du fond, de manière à réunir les baguettes en un point central. La masse vitreuse ainsi obtenue est alors traitée par le verrier par les procédés ordinaires, et il en fabrique à son gré une aiguière, une coupe, un vase, un gobelet, où chaque baguette, soit colorée, soit à dessins filigraniques, vient former une bande.

Si le verrier n'a donné aucun mouvement de torsion à la paraison pendant la fabrication, les filets de verre coloré ou les dessins filigraniques restent en ligne droite, partant du bas du vase à la partie supérieure ou du centre à la circonférence. Mais si après avoir fait adhérer les baguettes, il a imprimé un mouvement de rotation à la canne, en retenant l'extrémité inférieure des baguettes avec les fers, il en est résulté une torsion imprimant aux différents filets colorés ou à dessins filigraniques qui sont entrés dans la composition du vase, cette direction en spirale qu'on rencontre fréquemment dans les verroteries vénitiennes ; on en voit un exemple dans l'un des vases que reproduit la vignette de ce chapitre. Les verriers de Murano donnaient à ce travail de torsinage le nom de ritorcimento.

Quels que soient les dessins des baguettes à ornementation filigranique, les verriers de Murano les appelaient disegni a ritorti ; les baguettes renfermant de ces dessins, canne ritorte, et les vases qui en sont formés, vasi a

ritorti, et plus anciennement a vitortoli. On les nomme aujourd'hui verres filigranés, a filigrana ritorta en italien. Nous donnons dans notre planche CXXXVIII, lettre N, la reproduction du fond d'un vase a ritorti.

Les verriers vénitiens sont aussi parvenus à faire des vases composés de deux feuilles de verre à filets simples colorés, torsinés préalablement, et ensuite superposés l'une à l'autre. Cette superposition, croisant les fils de verre coloré en sens inverse, produit un réseau de fils opaques laissant entre chaque maille de cette espèce de filet une petite bulle d'air, renfermée entre les deux couches de verre blanc qui forment le fond. Ces pièces, qui recevaient autrefois le nom de vasi a reticelli, sont peut-être ce que les verriers de Murano ont fait de plus remarquable; depuis dix ans environ on est parvenu à les imiter parfaitement. Ce genre de travail est encore désigné à Venise sous le nom de filigrana a reticella [1]. On voit sur notre planche CXXXVIII, figure M, la reproduction du fond d'un vase disposé de cette façon.

Avant qu'on eût fabriqué dans ces derniers temps de ces sortes de vases a reticelli, M. Bontemps avait pensé qu'on parvenait à les obtenir en soufflant une première paraison à filets simples tordus, puis une deuxième paraison à filets simples tordus en sens inverse; qu'on ouvrait l'une de ces paraisons pour y introduire l'autre, de manière à les faire adhérer; que les filets de verre coloré se croisaient alors et produisaient des mailles qui étaient égales si les deux paraisons étaient bien préparées. L'expérience a démontré l'exactitude de cette indication.

[1] V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte et d'antiq. della raccolta Correr.*; Venezia, 1859.

VI.

Des verres mosaïques, vasi fioriti ou millefiori.

Les Vénitiens ont encore fabriqué des vases avec des tronçons de baguettes dont la section présente des étoiles, des enroulements, ou autres formes symétriques de plusieurs couleurs.

Nous indiquerons d'abord, d'après M. Bontemps, un exemple de fabrication de baguette mosaïque que la figure M de notre planche CXXXVII rendra très-intelligible.

Le verrier forme au bout de sa canne un petit cylindre en verre rouge massif *a*, autour duquel il cueillera une petite couche de verre d'une autre couleur, blanc opaque, par exemple, *b*; puis, après avoir marbré de manière à rendre sa masse cylindrique, il appliquera le long de ce cylindre cinq petites masses de verre bleu, qu'il façonnera avec sa pincette, de manière à former des ailes prismatiques triangulaires *c*; ensuite il remplit les intervalles de ces ailes avec du verre jaune *d*; il marbre et cueille par-dessus le tout du verre violet *e*. Il peut ensuite introduire la masse cylindrique, ainsi préparée, dans un moule garni intérieurement de baguettes blanc opaque *f*, qui par leur section formeront un cercle de perles blanches, et après avoir chauffé et étiré le tout sans torsiner, il obtiendra des baguettes dont la section sera semblable à celle de la figure M. On peut ensuite garnir un moule de ces baguettes et y introduire une masse cylindrique préparée d'une manière analogue; on obtiendra ainsi des colonnes d'une section très-compliquée et que l'on pourra varier à l'infini.

On conçoit que par des moyens analogues on puisse fabriquer une foule de baguettes dont les sections présenteront des figures régulières ou irrégulières. C'est ainsi que les verriers de l'antiquité faisaient ces frises d'ornements en verre mosaïque, dont les dessins pénètrent toute la masse, et qu'on pourrait prendre pour une peinture.

Voici maintenant comment, avec ces baguettes de dessins et de couleurs compliquées, on procédait à l'exécution des vases millefiori. Les baguettes étaient coupées en morceaux de 10 à 15 millimètres environ de longueur; ces tronçons, préalablement chauffés, étaient fixés sur une paraison de verre transparent ou coloré, de manière à y adhérer; puis, on réchauffait la masse, on marbrait et l'on soufflait de manière à former du tout une nouvelle paraison mosaïque, avec laquelle on façonnait des vases de toutes sortes.

On peut encore faire ces vases millefiori en soufflant une paraison dont on rentre intérieurement le fond vers la canne (comme un cul de bouteille), de telle sorte que la paraison, étant détachée de la canne, présente la forme figurée N *a b c d* sur notre planche CXXXVII; on la laisse refroidir, puis on introduit entre les parois des tronçons de baguettes mosaïques, afin de remplir autant que possible tout le vide; on réchauffe peu à peu la paraison ainsi remplie; on prépare une canne de manière à garnir son extrémité d'un disque de verre chaud *f g*, qui n'intercepte pas le trou *h* de la canne. On applique ce disque sur l'ouverture *a b* de la paraison; on réchauffe, on aspire par la canne l'air compris entre les tronçons, et on tranche le verre près de la canne.

Puis, préparant une autre canne de la même manière, on applique le disque sur la partie opposée *c d;* l'intérieur du fond rentré forme alors l'intérieur d'une paraison que l'on peut souffler de manière à lui donner telle forme que l'on désire.





CHAPITRE III.

VERRERIE ALLEMANDE, FRANÇAISE ET ANGLAISE AU XVIe SIÈCLE ET AU XVIIe.

§ I.

VERRERIE ALLEMANDE.

I.

Verrerie émaillée.

Les grands succès des Vénitiens excitèrent l'émulation de leurs voisins les Allemands. Ne pouvant atteindre à la perfection des verres filigranés, quelques fabriques de verres, en Allemagne, produisirent, vers le milieu du sei-

zième siècle, des vases qui furent décorés de peintures en couleurs d'émail. La forme de ces vases est presque toujours cylindrique; ils ne diffèrent que par la dimension, qui atteint quelquefois une hauteur de plus de 50 centimètres. Les peintures n'ont pas un grand mérite, mais elles portent un cachet d'originalité qui les fait rechercher des amateurs. L'Empereur et les électeurs de l'Empire, l'aigle impériale portant des armoiries sur ses ailes, et des écus armoriés, en sont les motifs les plus ordinaires, et il est très-rare d'y rencontrer d'autres compositions; on y lit ordinairement des inscriptions et la date de la fabrication. La date la plus ancienne que nous ayons rencontrée est celle de 1553 sur un vase aux armes de l'électeur palatin, que conserve la Kunstkammer de Berlin. Cette fabrication paraît avoir cessé dans le premier quart du dix-huitième siècle.

Des artistes verriers allemands ont produit, vers le milieu du dix-septième siècle, des verres enrichis de peintures en couleurs vitrifiables, qui ont une bien plus grande valeur sous le rapport de l'art. Ce sont des vases ordinairement cylindriques, qui ne sortent pas de la dimension d'un gobelet. Les sujets qui recouvrent presque tout le contour du cylindre sont dessinés avec beaucoup de talent et de finesse; les peintures, d'une exécution parfaite, peuvent être comparées aux plus délicates peintures sur vitraux de la seconde moitié du seizième siècle. Elles sont le plus souvent exécutées en grisaille ou en camaïeu brun; on en voit cependant de polychromes. Ces verres émaillés sont fort rares. La Kuntskammer de Berlin en possède plusieurs, signés de Johann Schaper, de Nuremberg, avec les dates de 1661, 1665

et 1666; un autre signé H. Benchert, 1677, et un dernier signé Johann Keyll, 1675. Cette fabrication paraît n'avoir eu que très-peu de durée, et n'a pas certainement dépassé la fin du dix-septième siècle. On peut en attribuer la cause à ce que, vers cette époque, le goût des vases émaillés disparut en Allemagne pour faire place à la mode des verres taillés et gravés [1].

II.

Verrerie de Bohême gravee.

Dès le commencement du dix-septième siècle, certaines fabriques de verrerie de la Bohême avaient donné des vases d'une forme correcte, sinon gracieuse, qui, sans être d'un verre très-blanc, furent cependant enrichis d'ornements. Il en sortit alors des vases dans le style des verres vénitiens du quinzième siècle, avec des sujets travaillés à la pincette. Un vase de cette sorte, qui avait été acheté à la vente Bernal [2] pour Marlborough house, doit être aujourd'hui conservé dans le Musée Kensington. Nous en donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre. A la fin du dix-septième siècle, elles avaient beaucoup amélioré leur fabrication, et produisaient des vases de différentes formes d'un verre assez épais, très-blanc et très-pur, qui pouvait recevoir une fine gravure. Des artistes distingués, en Allemagne et en Italie, furent employés, malgré la fragilité de la matière, à les décorer, à l'imitation de ceux en cristal de roche, d'ornements, d'arabesques

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der K. Kunst.*, p. 275.

(2) *Illustrated catalogue of the Bernal collection of works of art*; London, 1857, n° 2905.

et de sujets gravés en creux, remarquables par la composition, la pureté du dessin et le fini de l'exécution. Ces jolies gravures auraient souvent mérité d'être fixées sur une matière moins fragile. L'introduction de la gravure du verre en Allemagne est attribuée à Gaspar Lehmann, qui travaillait à Prague vers 1609, sous la protection de l'Empereur. Son élève, Georges Schwanhard, produisit plusieurs ouvrages de mérite.

Le goût très-prononcé qu'on eut au dix-septième siècle pour la gravure sur verre engagea des artistes à décorer des verreries vénitiennes de verre blanc, appartenant au quinzième ou au seizième siècle, de gravures exécutées soit au touret, soit au diamant. Le Musée de Cluny conserve un verre à tige élevée, sur lequel est gravé le portrait en pied du prince Frédéric de Nassau, avec une inscription allemande; un autre verre, avec les armes d'Espagne; un gobelet à pied sur lequel on a reproduit une chasse avec une inscription hollandaise et la date 1664; et un grand verre avec les écussons des sept Provinces Unies; toutes ces gravures sont faites au diamant [1]. Il ne faudrait donc pas prendre pour des verres de Bohême ces vases vénitiens dont la gravure n'a été faite que plus d'un siècle souvent après leur confection.

III.

Verrerie colorée de Kunkel.

Les chimistes allemands, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, apportèrent par leurs travaux de

(1) Ils sont compris au catalogue de 1861 sous les nos 2273, 2274, 2275, 2270.

grands perfectionnements à l'art de la vitrification. Kunkel, chimiste de l'électeur de Saxe († 1702), qui a laissé un traité de la verrerie, se distingua entre tous. Il perfectionna les procédés de la coloration du verre, et produisit surtout un verre d'un beau rouge-rubis, avec lequel on fabriqua des vases aujourd'hui très-recherchés, et assez rares en dehors des musées de l'Allemagne, qui en ont recueilli un grand nombre.

§ II.

VERRERIE FRANÇAISE ET ANGLAISE AU XVIe SIÈCLE.

I.

Verrerie française.

Les importations faites en France de vases de verre vénitiens étant devenues très-considérables, Henri II voulut soustraire son royaume à l'impôt qu'on payait à l'Italie, en le dotant de fabriques de verreries de luxe dans le genre de celles de Venise. A cet effet il attira en France un Italien nommé Theseo Mutio, qui avait le secret de la fabrication de ces verreries, et il l'établit à Saint-Germain-en-Laye, où celui-ci éleva ses ateliers[1]. On trouve dans l'inventaire dressé après la mort de ce prince, en 1560, la description de quelques vases de verre qui pourraient bien provenir de la fabrique de Mutio : « Ung voere d'émail blanc sur fond violet; » — ung petit vase de cristallin blanc garny d'argent » doré...; — deux autres vases de voere retirans à

(1) Le Grand d'Aussy, *Histoire de la vie privée des Français;* Paris, 1782, p. 185.

» agathe... [1] » Il existe encore au surplus quelques pièces de verrerie qui doivent être sorties de cette fabrique vénéto-française. Nous pouvons citer trois pièces que possédait la collection de M. d'Huyvetter de Gand [2] : un gobelet de forme conique élevé sur une tige à pied très-évasé, une aiguière et un bassin. Le gobelet, qui appartient maintenant à la collection de M. Félix Stade, figurait à la grande exposition de Manchester, où nous l'avons vu. Il est en verre jaunâtre et richement émaillé. On y voit un gentilhomme offrant un bouquet à une dame, et sur une banderole on lit : IE SVIS A VOVS; la dame tenant un cœur cadenassé, répond : MŌ CVER AVÉS; dans un troisième compartiment se trouve un bouc léchant l'ouverture d'un vase à col étroit, et sur le bord cette inscription : IE SVIS A VOVS. IEHAN BOVCAV ET ANTOYNETE BOVC. Les costumes des personnages sont ceux de l'époque de Henri II. Nous donnons la reproduction de ce verre dans la vignette qui ouvre ce chapitre. La fabrique de Saint-Germain ne paraît pas avoir subsisté longtemps après la mort de Henri II; le malheur des guerres civiles fut cause de sa ruine. Mais en 1603, Henri IV établit de nouvelles fabriques à Paris et à Nevers [3]. C'est à ces fabriques qu'on doit attribuer l'aiguière et le bassin de la collection d'Huyvetter. Ces deux pièces en verre opalin sont également enrichies de peintures en couleur d'émail; sur la panse de l'aiguière, on a reproduit un boulanger devant son pétrin, avec

(1) Ms., Bibl. imp., fonds Lancelot, n° 9501, articles 201, 227 et 228.

(2) *Description des antiquités et objets d'art de la collection de feu Jean d'Huyvetter*; Gand, 1851, n[os] 455, 456 et 457.

(3) Le Grand d'Aussy, *Histoire de la vie privée des Français*, t. III, p. 186.

cette inscription : VIVE LA BELLE QUE MON COEUR AISME ; le bassin porte la même inscription avec la date de 1625. Bien que Henri IV eût institué à grands frais les fabriques de Nevers et de Paris, elles ne firent que languir, selon de Thou, et il ne paraît pas qu'elles aient continué à produire des verres de luxe. Sous le règne de Louis XIV, Colbert créa des manufactures de glaces, mais ne s'occupa pas de la verrerie de luxe, et les fabriques de vases de verre tombèrent en une telle décadence, qu'en 1759 l'Académie des sciences proposa pour prix l'indication des moyens propres à relever cette industrie. Le prix fut obtenu par le docteur Bosc d'Antic, qui fournit un excellent Mémoire sur l'art de la verrerie (1).

II.

Verrerie anglaise.

Durant le Moyen âge, les fabriques de verre manquèrent complétement à l'Angleterre, qui se fournissait en France du verre à vitres, et empruntait à l'Allemagne des ouvriers pour la fabrication des vases de verre usuels (2). La reine Élisabeth (1558 † 1603) s'efforça d'attirer des verriers dans ses États ; Cornélius de Launoy paraît être le premier qui ait fait en Angleterre quelques ouvrages de verre. En 1567, la reine fit venir des Pays-Bas un nommé Jean Quarre, originaire d'Anvers, et des ouvriers verriers pour établir une manufacture de glaces dans le genre de celles qui existaient déjà

(1) Œuvres de Bosc d'Antic ; Paris, 1780, t. I.

(2) Venerabilis Beda, *In Vita Benedicti episcopi abbatis* ; — Muratori, *Antiq. italicæ medii ævi*, t. II, p. 392 ; — Mabillon, *De liturgia gallicana*, lib. I, cap. viii.

en France. En 1615, Robert Mansell obtenait un privilége pour la fabrication et l'importation du verre. En 1670, le duc de Buckingham parvint à faire venir en Angleterre des ouvriers vénitiens; mais ils n'y établirent qu'une manufacture de glaces de miroir à biseau [1]. Quant aux vases de verre de luxe, Venise, jusque vers le milieu du seizième siècle, fut seule en possession de les fournir à toute l'Europe, et lorsque les Allemands se mirent à fabriquer des verres émaillés, elle conserva sa prééminence dans l'art de la verrerie par l'invention des verres filigranés, qui eurent un succès prodigieux.

(1) Aug. W. Francks, *Observations on glass and enamel*; London, 1858.





ART DE L'ARMURIER.

§ I.

ARMURES ET ARMES BLANCHES.

Il règne une grande incertitude sur le système d'armure employé durant les premiers siècles du Moyen âge. Aucun monument complet ne nous est resté. Si l'on s'en rapporte aux miniatures de quelques manuscrits, comme le Virgile de la Bibliothèque vaticane, le volume des Discours de saint Grégoire de Nazianze, écrit pour Basile le Macédonien, la Bible de Metz et les Heures de Charles le Chauve, il serait à croire que le

système d'armure des Romains aurait été à peu pr
conservé, tant dans l'empire d'Orient qu'en Occiden
jusque vers la fin du neuvième siècle.

Le luxe qui régnait à Constantinople s'était éten
jusqu'aux armes. L'épée de Childéric, le seul monume
de l'armurerie byzantine du cinquième siècle qui no
soit parvenu, fait assez voir avec quelle délicatesse
travail les armuriers grecs savaient traiter les armes
parade[1]. En parlant de l'orfévrerie, nous avons f
connaître la richesse des armures et des armes por
tives des empereurs Théophile et Basile, et des prin
paux personnages qui les accompagnaient[2]. Nous n
jouterons ici qu'une remarque, c'est que la cuirasse
deux empereurs était recouverte d'une tunique ou co
d'armes qui devint plus tard en usage en Occident,
que c'est dès lors aux Grecs que les chevaliers qui
croisèrent pour délivrer le tombeau du Christ ont e
prunté ce vêtement, qui était destiné à protéger l'armu
contre les intempéries de l'air. Il ne suffit pas aux arm
riers byzantins d'employer les métaux précieux dans l
armures et dans les armes portatives, ils firent concou
rir les émaux à leur ornementation. Constantin Por
phyrogénète nous apprend que l'on déposait dans l'or
toire de Saint-Théodore, qui dépendait de la salle d
trône, les deux boucliers d'or émaillé de l'empereu
l'un des deux était enrichi de perles et l'autre de pierre
fines et de perles[3]. Le fourreau de l'épée, conser
dans le trésor de Vienne comme ayant apparten

(1) Voyez-en la description, t. I, p. 451, et la reproduction, pl. XX

(2) Tome II, p. 28 et 34.

(3) *De cerim. aulæ Byz.*, t. I, p. 640.

Charlemagne, est encore une œuvre d'émaillerie byzantine du neuvième ou du dixième siècle [1]. Jusqu'à la prise de Constantinople par les croisés (1204), les empereurs et les grands officiers de la couronne se distinguèrent par la richesse de leurs armes. Jean Comnène (1118 † 1143), vaillant soldat, ne craignait pas de se faire reconnaître dans les combats par la richesse de son armure. Au siége de Shizar, il courait de rang en rang, couvert d'une cuirasse et d'un casque d'or. Son successeur Manuel († 1180) fit son entrée à Antioche portant une cuirasse que recouvrait une cotte d'armes de drap d'or semée de pierreries [2]. Il donna dans cette ville un tournoi, dans lequel combattirent d'un côté des Grecs, de l'autre des Italiens. Les Grecs s'y présentèrent avec de brillantes armures. Le prince Gerhard, l'un d'eux, y parut sur un cheval blanc; sa cotte d'armes pouvait passer pour un chef-d'œuvre de broderie à l'aiguille, et son casque enrichi d'or était, dit l'historien, recourbé en forme de tiare [3].

Le goût pour les armes riches n'était pas moins vif en Occident à l'époque carolingienne. Charlemagne, malgré la simplicité habituelle de son costume, portait toujours une épée dont la poignée était d'or ou d'argent, et dans les occasions solennelles son glaive était enrichi de pierreries [4]. A son heure dernière, Louis le Débonnaire envoyait à son fils Lothaire son

(1) Voyez-en la description, t. II, p. 155.

(2) LEBEAU, *Hist. du Bas-Empire*, t. XVI, p. 39 et 178.

(3) NICETÆ *Historia de Manuele Comn.*, lib. III; Bonnæ, p. 155.

(4) EGINHARDUS, *Vita Caroli*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. II, p. 102.

épée enrichie d'or et de pierres précieuses[1]. Nous avons déjà fait connaître le testament du comte Éverard, gendre de Louis le Débonnaire, où l'on voit la description des belles armes dont il fait la distribution entre ses enfants[2]. Malgré les calamités du dixième siècle, les grands seigneurs continuèrent à porter des armes d'un grand prix. Ainsi Flodoard nous apprend, dans son *Histoire de l'Église de Reims*, que, lors de la translation du corps de saint Remi, en 901, sous l'épiscopat d'Hérivée, un homme, profitant de la presse occasionnée par une grande foule de peuple qui s'était portée à la cérémonie, enleva à Richard, duc de Bourgogne, le fourreau, orné d'or et de pierreries, de l'épée qui pendait à sa ceinture[3].

On ne peut fixer au juste l'époque de transition entre le système d'armure des anciens et celui de la cotte ou jaque de mailles. Il est à croire qu'on portait encore la cuirasse vers le milieu du onzième siècle, car le Dictionnaire de Jean de Garlande, qu'on fait remonter à cette date, cite les lormiers, lorimarii, « comme étant fort » appréciés des nobles soldats de la France, à cause des » cuirasses résonnantes qu'ils fabriquent bien, propter » pectoralia resonancia et frena bene fabricata[4] ». Le qualificatif resonantia indique bien une cuirasse de métal bombée. Mais on ne saurait douter que la cotte de mailles ne devînt l'armure défensive la plus générale à

(1) Anonymus, *Vita Ludovici imp.*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 647.

(2) Tome II, p. 157.

(3) Flodoardi *Eccl. Remensis histor. libri IV*, lib. IV, cap. xii; Parisiis, 1611, p. 349.

(4) *Dictionnaire de Jean de Garlande*, en appendice à *Paris sous Philippe le Bel*, publié par Geraud; Paris, 1837, p. 587.

l'époque des croisades, et qu'elle ne fût seule en usage pour les chevaliers depuis la fin du onzième siècle jusqu'au commencement du quatorzième. Le premier monument authentique où l'on trouve l'emploi bien précisé de cette armure de mailles, c'est la célèbre tapisserie de la reine Mathilde, qui reproduit le fait de la descente de Guillaume, duc de Normandie, en Angleterre (1066), et sa victoire sur le roi Harold; mais cette pièce de broderie appartient plutôt au commencement du douzième siècle qu'au onzième.

L'armure de mailles, qui d'abord ne descendait qu'aux genoux, comme on le voit dans cette tapisserie, finit par envelopper le corps entier, jusqu'aux extrémités des pieds et des mains, formant autour de la tête une sorte de capuchon ou capeline, qui pouvait à volonté se rabattre sur les épaules. On conçoit qu'un semblable système d'armure n'admettait aucune espèce d'ornementation artistique. Sa beauté consistait uniquement dans la finesse et la bonne confection des mailles de fer, dont on reconnaît plusieurs sortes. Quant au casque, il était d'une grande simplicité; jusque vers la fin du douzième siècle, il affecte la forme conique, se termine au sommet par une pointe plus ou moins aiguë, et présente souvent un prolongement, qui descend entre les deux yeux jusqu'au menton, auquel on a donné le nom de nasal. A cette époque, on adopta pour les casques la forme cylindrique, quelquefois arrondie par en haut, souvent coupée par un plan horizontal. Ce casque, qui couvrait entièrement la tête, recevait le nom de heaume. On portait aussi le capel de fer, en forme de demi-œuf, qui ne couvrait pas le visage. Il se

hoo de mailles, mais seulement au combat, quand le besoin d'une défense plus faisait sentir. On en verra un exemple dans combattant une lionne, représenté dans le en bois sculpté que reproduit la vignette notre chapitre de la sculpture en ivoire et ome Ier, page 183). On possède aussi dans pierres tumulaires et dans les miniatures de manuscrits des représentations de chevaliers en guerre. L'une des plus belles et des plus com- st la figure à cheval de F nand III, roi de , cousin germain de sain ais, que l'on voit vitrail à Notre-Dame de tres. Il est couvert le casque, dont le haut est t, jusqu'à la plante pieds, d'une cotte de m s. La tunique, qui re une partie des mailles, se voir le bras droit n est tout couvert; la mai ême en est envelop- entièrement. Le bouclier chargé des armes de le [1]. On voit par cette fi re, par celle de Henri ntagenet que reproduit la plaque émaillée du Musée du Mans [2], et par plusieurs miniatures des manuscrits du douzième siècle et du treizième, que l'écu des che- valiers ne recevait alors pour toute décoration que des peintures reproduisant des emblèmes ou des armoiries.

Les différentes armures du douzième et du treizième siècle n'avaient donc pas encore appelé le concours du ciseleur, du damasquineur et de l'orfèvre. Il parait que les chevaliers reservaient tout le luxe de l'habillement

(1) Montfaucon en a donné une reproduction dans ses *Monuments de la monarchie française*, t. III, p. 163, pl. XXIX, n° 2.

(2) Voyez notre tome II, p. 166 et 662 et suivantes.

militaire pour la cotte d'armes, espèce de surcot qui recouvrait la jaque de mailles et descendait jusqu'aux genoux. Elle était ordinairement d'étoffe précieuse, souvent richement brodée de perles et ornée de pierreries. On la portait aussi en drap garni de fourrures recherchées. Les rois furent obligés à plusieurs reprises de s'opposer au luxe que les chevaliers mettaient dans ce vêtement. Philippe Auguste défendit à ceux qu'il avait désignés pour le suivre à la croisade l'usage du drap écarlate, du vair et de l'hermine, et Joinville nous apprend que saint Louis imita l'exemple de son aïeul.

Bientôt le changement qui s'opéra dans le système des armes défensives permit aux princes et aux chevaliers de déployer dans leurs armures un luxe réservé jusqu'alors aux instruments du culte, à la vaisselle des rois et aux joyaux des femmes. Dans la seconde moitié du treizième siècle, on avait commencé à appliquer sur le haubert de mailles des plaques de métal plein aux endroits qui offraient le plus d'intérêt, particulièrement aux coudes et aux genoux. Au commencement du quatorzième, on adopta la cuirasse, le casque à visière entièrement clos, et quelques pièces de l'armure de fer plat. On peut, sans crainte de se tromper, dit M. Allou dans ses *Études sur les armes et armures du Moyen âge*, fixer de 1320 à 1330 l'adoption de l'armure de fer plat[1]. Les différentes parties de ce système d'armure ne furent cependant adoptées que pièce à pièce, pour ainsi dire. Jusque vers la fin du quatorzième siècle, le chevalier se revêtait d'abord du gambison, espèce de

(1) *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, nouvelle série, t. IV.

vêtement pi[illegible]rembourré qui embrassait le corps; sur ce vêtement il plaçait un plastron de fer bombé, et par-dessus cette double garniture, le haubert de mailles, qui descendait seulement jusqu'à l'origine des cuisses; le casque fermé, des brassards à cubitières, des cuissards avec genouillères, des grèves et des sollerets pour les jambes et les pieds complétaient cette armure défensive. La cotte d'armes recouvrait le haubert, comme dans le siècle précédent. Le blason du chevalier, exécuté en broderie, en formait l'ornementation la plus habituelle.

Les pièces de fer plat qui entraient dans ce système d'armure défensive ne reçurent pas encore à cette époque de riches décorations, si l'on en juge du moins par les fragments qui en subsistent. Les casques du quatorzième siècle qui existent dans quelques collections sont tout unis. Il y a lieu de faire exception pour les armes des princes et des grands seigneurs. Ces armes, dépouillées, à l'époque où les armures cessèrent d'être en usage, des ornements d'or et d'argent qui les rehaussaient, ont été détruites; mais les comptes et les inventaires des rois de France nous font connaître l'ornementation qu'elles recevaient. Cependant, au commencement du quatorzième siècle, les armures du Roi même étaient encore assez simples. L'inventaire fait après la mort de Louis le Hutin († 1316) de ses armures et de ses armes, décrit un assez grand nombre de « bras, colerettes, » haubergon et camaus d'acier; une plate neuve couverte de samit (étoffe de soie) vermeil; des grèves et » des poulaines d'acier » ; mais toutes ces pièces sans aucun ornement. Sur sept heaumes, un seul est doré,

les autres sont en acier poli; sur cinq chapeaux ronds, il n'y en a que deux qui soient dorés; de trois boucliers, deux sont « pains des armes le Roy », le troisième est d'acier. Le luxe est réservé pour les étoffes qui accompagnaient l'armure : « Une cote gamboisée de cendal » blanc, II tunicles (cottes d'armes) et I gamboison de bro- » deure des armes de France ». A cette époque, on commença à couvrir les chevaux de guerre avec des housses fort riches. Ainsi on lit dans l'inventaire de Louis X : « Cote bracière, houce d'escu et chapel de veluyau (ve- » lours) et couvertures à cheval des armes le Roy; les » fleurs d'or de Chypre brodées de pelles (perles) ». On y rencontre aussi pour le cheval « un chanfrein doré à » testes de liepars de l'oeuvre de Limoges ». Les épées seules sont fort riches, l'une est « garnie d'or à esmaus de » plite (cloisonnés) », deux autres sont ornées d'argent émaillé; un couteau a la gaîne enrichie d'or et d'émaux cloisonnés [1].

Le roi Jean, qui avait de grandes prétentions au renom de chevalerie, ne manqua pas de déployer dans ses armes le luxe dont il aimait à s'environner. A peine fut-il monté sur le trône (1350), qu'il chargea son orfévre Jean Lebraellier, habile sculpteur, de l'ornementation de ses armures. Le compte d'Étienne de la Fontaine, son argentier, dans lequel est transcrit le compte des dépenses de Lebraellier, constate que de très-fortes sommes furent dépensées pour cet objet. Nous ne donnerons ici qu'un seul article de ce compte; il suffira pour faire comprendre avec quelle richesse

[1] *Inventaire des biens-meubles de l'exécution le Roy Louis...* Ms., Bibl. imp., suppl. fr., n° 2340, f° 160 et suivants.

étaient traitées les armes du Roi par cet artiste : « Pour » faire et forger la garnison (la garniture) d'un bacinet, » c'est à savoir XXXV vervelles, VII bocettes pour le fron- » teau tout d'or de touche [1], et une couronne d'or pour » mettre sur icelluy bacinet dont les fleurons sont de » fueilles d'espine et le cercle dyappré de fleurs de liz; » et pour faire et forger la courroye à fermer ycelui ba- » cinet dont les clous sont de vousseaux et de croisettes » esmaillez de France (aux armes de France); le tout » pesant ij mars VI onces XVI est. d'or de touche [2]. » Ainsi près de trois marcs d'or fin avaient été employés à l'ornementation du casque du roi chevalier. Cet article n'est pas le seul, il y en a beaucoup d'autres. On en trouve un notamment au sujet d'une armure où il entre près de quinze marcs d'argent et une once d'or fin pour le dorer; un autre décrit une armure très-riche pour le Dauphin. Nicolas Waquier et Étienne Castel étaient les armuriers du Roi. Ceux-ci forgeaient le fer des armures, les garnissaient de velours, de camocas et de cendal, taillaient les cottes d'armes et y faisaient broder en or trait les armoiries du Roi ou du Dauphin [3].

L'armure pleine, tout entière de fer plat, ne se mon- tra que dans les dernières années du quatorzième siècle ou dans les premières du quinzième. On ne connaît pas d'armure complète remontant authentiquement plus

(1) L'or qui est d'un bon titre et qui pouvait subir l'épreuve de la pierre de touche.

(2) *Compte de Estienne de la Fontaine, pour l'année* 1351; Ms., Arch. de l'Emp., K K. 8, f° 106 v°.

(3) On peut consulter les *Comptes de l'Argenterie des rois de France au quatorzième siècle*, publiés par M. DOUET D'ARCQ, p. 127 à 129, 141 à 145.

haut que le règne de Charles VI : c'est alors que les armures commencèrent à recevoir des ornements.

Pendant presque toute la durée du quinzième siècle, la décoration des armures consista principalement en cannelures obtenues par le travail du marteau; les ornements gravés par bandes ou repoussés commencent à se rencontrer sur quelques armures de la seconde moitié de ce siècle. Les épées et les boucliers de parade des grands seigneurs reçurent une riche ornementation. Nous citons pour exemple le bouclier ainsi décrit dans l'inventaire de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne : « Ung bouclier de fer, garny d'or, et au millieu ung » camahieu d'un lyon entre trois fusilz, et XII trasmines, » garnyes chacune d'un rubis, d'un dyamant et d'une » perle [1]. » En Italie, où l'art de l'orfévrerie était alors pratiqué par les plus habiles sculpteurs, les orfévres furent souvent chargés d'exécuter des armes de parade entièrement en argent, enrichies de figures et d'ornements sculptés et ciselés. En traitant de l'orfévrerie, nous avons cité les casques qui furent faits par Giovanni Turini et Antonio del Pollaiuolo.

Dès le commencement du seizième siècle, un luxe inouï s'introduisit dans les armures. Le sculpteur, le ciseleur, le graveur, le damasquineur, l'orfévre et l'émailleur furent appelés à enrichir les armes de guerre de décorations dont les premiers artistes fournissaient souvent les dessins. Les casques et toutes les parties de l'armure de fer se chargèrent de figures, d'arabesques et d'ornements exécutés au repoussé, gravés, ciselés ou

(1) *Inventaire de Charles le Téméraire*, Ms. des Archives de Lille, publié par M. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 127.

damasquinés d'or et d'argent; les boucliers, qui devinrent circulaires ou légèrement ovales, présentèrent souvent des sujets très-compliqués en bas-reliefs. Le cheval reçut une armure aussi riche que celle du cavalier; le chanfrein, pièce de fer qui couvrait la tête de l'animal de la nuque aux naseaux, se prêtait surtout aux plus riches décorations. On finit par trouver le fer un métal trop vil pour les armures des grands seigneurs; on le cachait souvent sous une riche dorure, et sir W. Raleigh renchérit sur tout cela en se présentant à la cour d'Élisabeth avec une armure d'argent massif.

Les épées de combat et de parade exercèrent l'imagination et le talent des artistes. Toutes les parties de la poignée furent enrichies d'ornements et d'arabesques en relief, et même de figurines de ronde bosse ou de haut relief, taillées dans le fer avec une exquise délicatesse; les fines gravures, la damasquinure et les émaux furent également employés à leur ornementation; la garde prit une forme très-compliquée, d'une grande élégance [1].

Ce fut en Italie que s'exécutèrent les plus riches armures. On peut citer, parmi les plus fameux artistes en ce genre, Michelagnolo, orfévre, le premier maître de Cellini, vanté par Vasari pour les ciselures ravissantes dont il avait enrichi une armure de Julien de Médicis [2]; Filippo Negrolo, de Milan, le plus habile ciseleur damasquineur de son temps [3], qui sculptait sur le fer d'élégants bas-reliefs, et qui se rendit célèbre par les belles

(1) L'inventaire, fait en 1560, après la mort de Henri II, Ms., Bibl. imp., n° 4732, contient à la fin la description de très-belles épées.

(2) Vasari, *Vita di Baccio Bandinelli.*

(3) Vasari, *Vita di Valerio Vicentino.*

armures de Charles-Quint et de François Ier; Antonio, Frederico et Luccio Piccinini, qui firent des armures merveilleuses pour les princes de la maison de Farnèse; et Romero, qui en fabriqua de magnifiques pour Alphonse d'Este, deuxième du nom, duc de Ferrare (1).

L'Allemagne compta aussi des artistes d'un grand mérite parmi les armuriers. Ce fut surtout à Augsbourg, où se trouvaient de si habiles ouvriers ciseleurs en métaux, que se firent les plus riches armures. Le Muséum historique de Dresde (das historische Museum ou Künstkammer) conserve une armure de Christian II, électeur de Saxe, fabriquée par Kollmann d'Augsbourg, qui peut aller de pair, quoique dans un autre genre, avec ce que les plus habiles artistes italiens ont fait de mieux. Elle est enrichie de bas-reliefs en cuivre, exécutés par le procédé du repoussé, et terminés par une ciselure d'une admirable délicatesse; ces bas-reliefs découpés sont appliqués sur le fer. On doit encore citer Leigeber, artiste nurembergeois. Le même Musée conserve de lui des épées dont la poignée et la garde sont ornées de figurines de ronde bosse ou de haut relief, d'une finesse exquise. La France a possédé aussi plusieurs artistes fameux dans le travail des armes; mais nous ne les connaissons que par les belles œuvres qu'ils ont laissées. Nous ne pouvons nommer qu'Antoine Jacquard, armurier à Bordeaux, qui florissait à la fin du seizième siècle. Il a gravé les fines ciselures en fer, dans le genre de Leigeber, qu'il exécutait sur les poignées d'épées.

De très-belles armures et des armes fort riches du

(1) Cicognara, *Stor. della scult.*, t. II, p. 436.

ont conservées dans les Musées pu-
e et dans quelques cabinets particu-
en possède une nombreuse et magnifique
dans le Musée historique qui est installé au
winger. On y voit de brillantes armures ita-
t allemandes très-complètes et un grand nom-
lles armes, où l'on peut étudier complétement
de l'art dans son application aux armes de
lurant le quinzième et le seizième siècle. A
on conserve dans le rez-de-chaussée des bâti-
lu Belvédère une collection armures provenant
eau d'Ambras, près d'Inspr . On y voit environ
quante armures italiennes t allemandes ayant
nu à des empereurs d'Alle gne et à des princes
pays au quinzième et au seizième siècle. L'Armeria
de Madrid possède également une précieuse collec-
d'armes. La France est assez riche en armures et
nes de prix de ces époques. Les plus belles sont
le Musée des souverains au Louvre. On y voit,
autres pièces : 1° une armure complète de Henri II, en fer poli, véritable chef-d'œuvre exécuté par un artiste français : les compositions, les figures et les ornements en relief qui la décorent dans toutes ses parties sont exécutés au repoussé et terminés par la ciselure; — 2° une autre armure de ce prince, en fer bruni enrichi de damasquinures d'or et d'argent qui reproduisent son chiffre et ses emblèmes favoris; — 3° un casque en fer noirci, doré et damasquiné d'or, décoré de figures exécutées au repoussé et ciselées, qui lui a également appartenu; — 4° le bouclier dont nous donnons la reproduction dans notre planche CXL; — 5° les armures de François II,

de Charles IX et de Henri III, en fer battu enrichi d'ornements ciselés et entièrement doré. Ainsi, l'on trouve dans ces magnifiques pièces tous les modes d'ornementation usités sur les armures à l'époque de la Renaissance. Le Louvre possède encore deux pièces dont on ne pourrait trouver les analogues dans aucune collection, à savoir, le casque et le bouclier de parade du roi Charles IX. Ils sont d'or et enrichis de sujets et de figures exécutés au repoussé et ciselés; les carnations sont colorées en émail; le terrain sur lequel se livre un combat qui forme le sujet principal dans le bouclier, est teinté en émail translucide sur relief. Trente-deux médaillons de forme ovale, reliés par des branches d'olivier, composent la bordure du bouclier; les uns renferment la lettre K, initiale du nom du roi, Karolus, qui est surmontée de la couronne royale; les autres, des fleurettes d'un joli goût en émail cloisonné translucide. Le casque est décoré dans le même style; on y voit, comme sur le bouclier, des combats, une tête de Méduse, un masque de vieillard, des groupes de fruits et des trophées d'armes [1].

Le Musée d'artillerie, qui renferme une quantité considérable d'armes de toute nature, possède des armures et des armes remarquables de l'époque de la Renaissance. Au point de vue de l'ornementation, qui seul nous occupe ici, nous citerons [2]: 1° une armure italienne (n° 63),

[1] M. H. Barbet de Jouy a donné une description complète des armes et armures du Louvre, dans sa *Notice des Antiquités... du Musée des Souverains;* Paris, 1866.

[2] M. Penguilly l'Haridon a donné un excellent *Catalogue des collections du Musée d'Artillerie;* Paris, 1862. Nous donnons au texte les numéros de ce catalogue.

ure d'or et d'argent est d'un goût ex-
une exécution parfaite; — 2° une armure
s le nom d'armure aux lions (n° 65), qui a
tron de la cuirasse des bandes horizontales de
le vigne damasquinées d'or, et dont le casque
é d'une tête de lion d'un beau travail; — 3° une
vénitienne (n° 67), où l'on remarque à la partie
re du plastron un bas-relief ciselé, qui repré-
ne femme tenant une corne d'abondance et un
portant un flambeau; elle est en outre ornée d'une
re qui reproduit un dessin décoratif des étoffes du
ne siècle; — 4° une armure italienne (n° 68),
hie de figures de femmes et d'enfants, et de masca-
d'un grand style, dont les cartons sont attribués à
s Romain : c'est certainement la plus belle que possède le Musée.

Les casques les plus curieux sont ordinairement décorés de figures et de sujets repoussés et ciselés; il y en a un grand nombre de très-beaux au Musée d'artillerie; nous citerons : 1° un superbe casque de l'époque de Henri II (n° 129), enrichi de figurines, de mascarons et d'arabesques d'un goût exquis, et damasquiné d'or; il a pour cimier un dragon ailé de ronde bosse; — 2° le casque (n° 130) exécuté au repoussé, ciselé et damasquiné d'or, où l'on voit un empereur romain à genoux devant une femme armée, qui lui montre dans le ciel la Vierge et l'Enfant Jésus; — 3° le casque (n° 132) également en fer repoussé, ciselé et damasquiné d'or, où l'on a représenté en bas-relief un guerrier assis, accompagné d'un Amour et d'un génie qui lui met une couronne sur la tête; — 4° le casque (n° 133) dont le cimier est formé par le corps

renversé d'un guerrier armé à la romaine, saisi à la barbe par deux chimères à corps de femme. Ces casques sont de travail italien.

Les boucliers se prêtaient merveilleusement aux travaux de sculpture et de damasquinerie que nous venons de signaler sur les casques. Le Musée d'artillerie en possède un assez grand nombre. Nous n'en citerons que deux. Dans le premier (n° 14), des arabesques, où se trouvent des figurines et des masques, se détachent en noir sur un fond d'or. Le goût qui règne dans la composition des sujets et leur belle exécution font de cette pièce un des plus beaux spécimens de l'art de l'armurier en Italie au seizième siècle. Le second (n° 21), qui appartient aussi à l'art italien, est en fer repoussé, ciselé, doré et damasquiné, d'un travail remarquable; on y a reproduit un combat de Tritons et de Néréides. La vignette qui est en tête de ce chapitre reproduit un bouclier traité au repoussé dans le style italien du seizième siècle.

Nous avons dit que les artistes armuriers de cette époque avaient déployé beaucoup d'imagination et de talent dans l'exécution des épées, dont la poignée avait pris des formes très-compliquées et très-gracieuses. Toutes les grandes collections d'armes que nous avons citées en renferment de très-belles en différents genres. La vignette qui ouvre ce chapitre reproduit les poignées de cinq belles épées qui appartenaient à la collection Debruge [1]. La plus belle, au sommet du trophée, est en fer grisaille, enrichi d'incrustations d'émaux sur or.

[1] *Description de la collection Debruge*, n[os] 1403, 1402, 1397, 1401 et 1399. Ces numéros s'appliquent aux épées du trophée, en allant de gauche à droite.

eau, d'un côté la figure de la Paix, ue la Guerre, au milieu d'attributs et meilleur goût, qui s'étendent sur la quillons. Ces figures et ces ornements en creux, et les intailles, garnies d'une ont été remplies d'émail. La fusée (c'est la ement dite), au contraire, est recouverte égants émaillés en relief. Cette épée, de Henri II, est un véritable chef-d'œuvre. uent à la magnifique collection d'armes de léon III, qui a été exposée dans le Musée en 1865 [1].

criptions sommaires que nous venons de donner usieurs armures et armes du seizième siècle pour faire comprendre les différents modes et la richesse de leur ornementation à cette époque.

§ II.

ARMES DE JET ET ARMES A FEU PORTATIVES.

I.

Armes de jet.

L'arc et l'arbalète étaient les armes de jet au Moye[redacted] âge. L'arc ne pouvait admettre que fort peu d'ornemen-[redacted] tation. La forme de l'arbalète, au contraire, permettai [redacted] t à l'artiste armurier de l'embellir de divers ornements [redacted]. On distinguait plusieurs sortes d'arbalètes ; mais en prin [redacted] - cipe, l'arbalète se composait d'un arc en acier et d'u[redacted]

(1) M. Penguilly l'Haridon, *Catalogue des collections du cabinet d'ar— —mes de S. M. l'Empereur*; Paris, 1865, n° 234.

fût en bois, nommé arbrier, sur lequel cet arc était fixé; l'arbrier recevait le trait dans une rainure qui servait à le diriger. L'arbalète de guerre, qui était placée ordinairement dans la main des gens de pied de basse condition, était rarement décorée; mais l'arbalète à jalet, arme de chasse qui était surtout en usage au seizième siècle, reçut souvent une riche ornementation. Nous citerons en ce genre l'arbalète de Catherine de Médicis conservée au Louvre. Elle est en bois d'ébène; des fleurs de lis et des dauphins composent l'ornementation sculptée; un dauphin de ronde bosse est posé sur l'arbrier, et c'est une tête de dauphin qui termine le bois de l'arbalète; toutes les garnitures sont en acier bruni finement ciselé et damasquiné d'or [1]. Le Musée d'artillerie conserve quelques arbalètes richement décorées. Nous signalons une arbalète de travail italien, du milieu du seizième siècle, dont le fût sculpté est en bois d'if; on voit sur le manche un monstre qui poursuit un lézard [2]. La collection de l'Empereur possède aussi quelques belles arbalètes.

II.

Armes à feu portatives.

Les canons, dont on avait commencé à faire usage, suivant toute apparence, dans la seconde moitié du quatorzième siècle, faisaient un effet terrible dans les combats; mais la difficulté de manier ces engins de guerre,

(1) N° 64 de la *Notice du Musée des Souverains*, par M. Barbet de Jouy.

(2) N° 57 du *Catalogue* déjà cité de M. Penguilly l'Haridon.

(3) N° 397 à 406 du même *Catalogue*.

et le petit nombre de canons qu'une armée pouvait alors trainer avec elle, avaient laissé à la chevalerie presque toute son importance : elle ne fut jamais plus brillante qu'à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, sous Maximilien en Allemagne, sous Charles VIII, Louis XII et François Ier en France. On pensa donc à multiplier les ravages du canon en distribuant aux fantassins des armes à feu plus faciles à transporter et beaucoup plus meurtrières. Ce furent d'abord des couleuvrines que deux soldats portaient dans les marches et qu'ils posaient sur des chevalets au moment du combat. Bientôt on réduisit encore le volume de ces armes, et on les enchâssa dans un bois ou couche, afin de permettre au fantassin de viser plus facilement ; on appliquait la joue sur cette couche recourbée, que l'on soutenait de la main gauche. Le feu était mis à la poudre du bassinet par la main droite armée d'une mèche. Cette arme reçut le nom d'arquebuse. Après l'arquebuse vint le mousquet, qui n'en différait que par son calibre et son poids qui étaient beaucoup plus forts. Le poids de cette arme ne permettant pas de la soutenir d'une seule main, on imagina d'en faire porter le bout sur une fourche d'appui fichée en terre, qui reçut le nom de fourquine. Plus tard, on mit la mèche dans une pince longue et recourbée, nommée serpentin, qui portait le feu dans le bassinet par la pression du doigt sur une clef placée le long de la couche. La mèche présentait une foule d'inconvénients; elle fut remplacée par quelque chose de moins imparfait. On plaça sous le bassinet une roue d'acier qui en pénétrait le fond; sur cette roue venait se poser un fragment de caillou tenu par deux fortes mâchoires de fer, qui

reçurent le nom de chien. Le rouet, le chien étant relevé, tournait avec une manivelle contre l'action d'un ressort qui, au moment de la détente, lui donnait une rotation si rapide que le feu sortait nécessairement de la pierre et allumait la poudre dans le bassinet [1]. Ces armes reçurent le nom d'arquebuses à rouet. Souvent on donna aux armes à feu les deux systèmes de la mèche et du rouet, afin que l'un pût servir si l'autre venait à manquer. Vers le milieu du seizième siècle, on fit en Allemagne des pistolets à rouet.

Du moment que les armes à feu furent devenues portatives, l'art s'appliqua à les décorer. Les canons des arquebuses, des mousquets et des pistolets furent rehaussés, comme les armures, de fines ciselures et d'ornements damasquinés en or et en argent. On enrichit la couche de fines incrustations; on y employa l'ivoire teinté de plusieurs nuances et les bois de différentes couleurs; souvent on la recouvrit de plaques d'ivoire où l'on grava des figures, des sujets et des ornements d'une grande délicatesse. La platine et la batterie reçurent aussi de belles décorations; on y cisela des ornements, des arabesques, des figures en relief, et souvent même de charmantes figurines de ronde bosse. La perfection à laquelle les arts du dessin étaient alors parvenus en Italie, en France et en Allemagne, permit de donner une grande valeur artistique à l'ornementation des armes à feu.

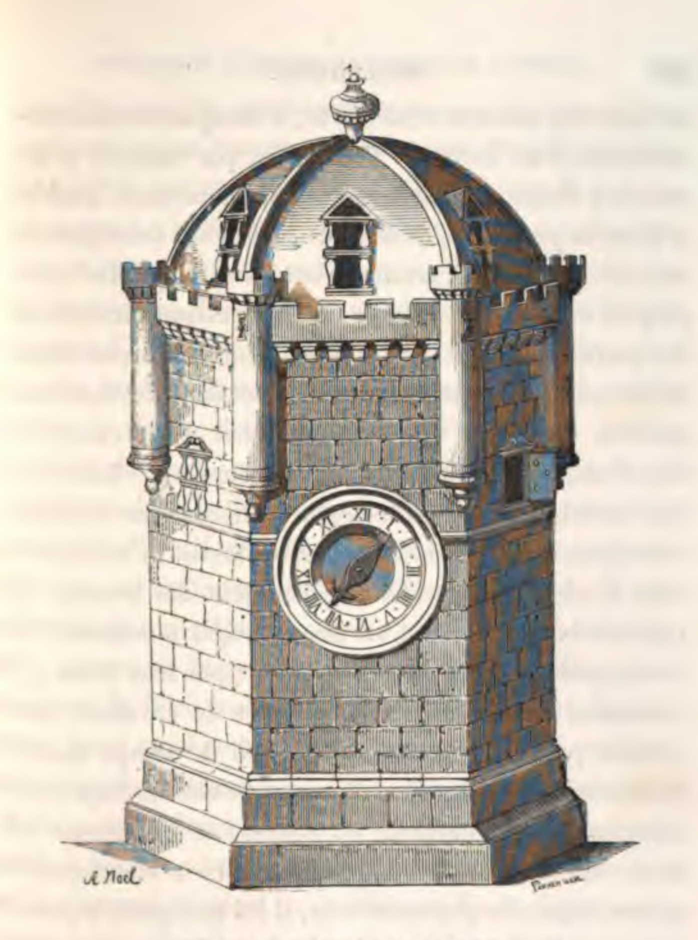
Toutes les collections d'armes renferment des arquebuses, des mousquets et des pistolets dont le fer et le bois ont été décorés de la façon que nous venons d'indiquer.

(1) Carré, *Traité de la panoplie*, p. 308.

Les sculpteurs en bois et en ivoire, les damasquineurs, les ciseleurs et les graveurs n'ont pas négligé non plus d'exercer leur talent sur les poires à poudre. Il nous en est parvenu un assez grand nombre qui peuvent à juste titre passer pour des objets d'art.

Le cul-de-lampe de ce chapitre reproduit un joli pulvérin de bois sculpté, monté en cuivre doré, qui appartenait à la collection Debruge.





HORLOGERIE.

§ I.

DES HORLOGES.

L'antiquité n'a connu que les sabliers, les gnomons et les clepsydres pour indiquer la mesure du temps, et le Moyen âge n'a pas eu d'autres instruments durant sept siècles. Le célèbre Boëce, qui cherchait à ranimer

le foyer des sciences et des arts, s'occupait de leur construction. Une lettre de Théodoric, par laquelle il demande à Boëce une horloge à eau et un gnomon, nous en a laissé la preuve[1]. Cassiodore, le savant secrétaire du roi des Ostrogoths, avait inventé une clepsydre compliquée de plusieurs rouages, qui fournissait l'indication des jours, des heures et des mois. L'art s'efforçait d'embellir ceux de ces instruments qui étaient destinés aux princes. Le calife Haroun-al-Raschid avait envoyé à Charlemagne une horloge à eau très-curieuse. « Elle était » en aurichalque, admirablement composée par l'art mé» canique; le cours des douze heures faisait sa révolution » sur la clepsydre; à l'accomplissement des heures, de » petites boules d'airain en nombre égal tombaient sur » une cymbale placée au-dessous, et, par leur chute, la » faisaient tinter; un même nombre de cavaliers sor» taient par douze fenêtres[2]. » Peu de temps après, Passificus, archevêque de Vérone, fit une horloge bien supérieure, qui marquait les heures, le quantième du mois, les phases de la lune; mais ce n'était encore qu'une clepsydre perfectionnée, il lui manquait le poids moteur et l'échappement. Les horloges à roues dentées, auxquelles l'impulsion est donnée par un poids, ne parurent en Occident que dans les dernières années du dixième siècle. Cette invention a été attribuée au célèbre Gerbert, moine français, qui mourut pape sous le nom de Sylvestre II (1003); mais c'est une erreur; les horloges à roues étaient antérieurement en usage dans l'em-

[1] Cassiodori *Opera omnia*, Variarum liber primus, epist. XLV; Rothomagi, 1679, t. I, p. 21.

[2] Einhardi *omnia quæ exstant opera*; Parisiis, 1840, t. I, p. 270.

pire d'Orient. On en trouve la preuve dans un règlement rédigé par l'empereur Constantin Porphyrogénète (944 † 959) sur ce que chacun des officiers de la couronne avait à observer lorsque l'empereur devait marcher en campagne. On voit là que parmi les choses que le trésorier et l'intendant du domaine privé étaient chargés d'emporter dans leurs bagages, figurait « une » petite horloge d'argent que l'intendant devait placer » dans le coiton de l'empereur, à l'usage des veillées » durant la nuit, et une autre de bronze qu'il devait » disposer dans le lieu où se tiendraient les gardes de la » chambre [1]. » Il ne peut être là question d'un gnomon, puisque ces horloges étaient destinées à donner l'heure pendant la nuit. Une clepsydre n'est pas plus admissible, à cause de la quantité d'eau qu'il aurait fallu apporter pour la faire marcher durant toute la nuit dans le lieu, tente ou chambre, que l'empereur devait occuper; les clepsydres étaient toujours d'ailleurs des instruments d'une grande dimension. Les deux horloges qu'on emportait pour le service particulier de l'empereur pendant les veillées ne devaient donc être que des horloges portatives qu'on pouvait placer sur une table ou fixer aux murs d'une chambre. Il y a lieu de croire, par conséquent, qu'à la fin du dixième siècle ou dans les premières années du onzième, les artistes grecs, qui furent alors appelés en Occident pour aider à la restauration des arts, y intro-

(1) Constantini Porphyr. imp. *De cerimoniis aulæ Byzantinæ*; Bonnæ, 1819, t. I, p. 472. — Le mot coiton est employé chez les auteurs byzantins et dans le livre sur les *Cérémonies de la cour,* pour désigner non-seulement la chambre à coucher de l'empereur, mais encore tout endroit qui lui était destiné pour se reposer et changer de vêtements. Voyez M. Jules Labarte, *Le Palais impérial de Constantinople*, p. 57.

duisirent les horloges à roues dentées et à poids dont on se servait à Constantinople.

Dans les premières horloges, l'heure était uniquement indiquée par une aiguille portée sur l'axe d'une roue; ce ne fut qu'au douzième siècle qu'on inventa un rouage dont l'office est de faire frapper, par un marteau sur une cloche, les heures que l'aiguille marque sur le cadran. On ne connaît pas l'inventeur de ce mécanisme. La première mention des horloges à sonnerie se trouve dans les *Usages de l'ordre de Cîteaux*, compilés vers 1120, où il est ordonné au sacristain de régler l'horloge de manière qu'elle sonne et l'éveille avant les matines. Il est ordonné aux moines, dans un autre chapitre, de prolonger la lecture jusqu'à ce que l'horloge sonne[1].

Les principales horloges qui furent faites au Moyen âge sont, par ordre chronologique, celle de Wallingford, bénédictin anglais, abbé de Saint-Alban († 1325); celle de la tour de Padoue, exécutée par Jacques de Dondis en 1344; celle de Courtrai, que Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, fit transporter à Dijon en 1363; celle de Henri de Vic, qui fut faite par ordre de Charles V et placée dans la tour du Palais en 1370 c'est la première que Paris ait possédée; celle du château de Montargis, faite également sur l'ordre de ce prince, par Jean de Jouvence en 1380; et celle de Metz exécutée en 1391 pour la cathédrale, qui fut transportée en 1510 dans la tourelle orientale où on la voit aujourd'hui. Parmi les horloges les plus curieuses appartenant au quinzième siècle, il faut citer celle de Lund en Suède, celle de la cathédrale de Séville, qui da-

(1) Dom Calmet, *Commentaire sur la règle de saint Benoît*, t. I, p. 17

de 1401, celle que Lazare, Serbe d'origine, construisit à Moscou en 1404, celle de la ville de Lubeck de 1405, et celle de la place Saint-Marc à Venise, qui fut exécutée par Gian Paolo Rinaldi de Reggio dans la tour construite par Pietro Lombardo en 1496.

Dès la fin du quatorzième siècle, les horloges furent enrichies de figures et d'ornements sculptés qui en faisaient de véritables monuments artistiques. L'ornementation la plus ordinaire consistait en automates qui, par un moyen mécanique, frappaient les heures sur une cloche. Ces personnages reçurent dans les Flandres le nom de Jaquemart, qu'ils ont conservé. Mais certaines horloges possédaient un plus grand nombre d'automates qui reproduisaient des scènes. Ainsi, au moment où l'horloge de Lund sonnait les heures, deux chevaliers se rencontraient et se donnaient autant de coups qu'il y avait d'heures à sonner; puis une porte s'ouvrait, et l'on voyait la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus dans les bras, recevant la visite des Mages; les Rois se prosternaient et offraient leurs présents; tout disparaissait ensuite, pour reparaître à l'heure suivante. L'ornementation de l'horloge de Venise est divisée en trois parties. Au-dessus du cadran, qui indique les heures, les phases de la lune et les signes du zodiaque, est une niche renfermant la figure de la Vierge avec l'Enfant. Dans certains jours de fête, une porte s'ouvre à sa droite, et il en sort un ange précédant les Mages qui se prosternent; puis le cortége rentre par une porte à gauche. Plus haut, le lion de saint Marc se détache sur un champ d'azur. Enfin, sur la tour se tiennent deux Jaquemarts, qui prennent à Venise le nom de Mores; ils frappent

les heures avec des marteaux sur une énorme cloche.

Le goût pour les grandes horloges mécaniques se perpétua au seizième siècle. Parmi les plus curieuses, on doit citer celle de Strasbourg, terminée en 1573, par Conrad Dasypodius, professeur de mathématiques à l'Université de cette ville, et celle de Lyon, faite en 1598, par Nicolas Lyppius, de Bâle. L'horloge de Strasbourg a été modifiée, en 1842, dans son mécanisme et même dans son ornementation; mais il reste des dessins et des descriptions de l'ancienne, qui seule doit nous occuper. Disons très-succinctement en quoi elle consistait, afin de donner une idée du goût qui régnait au seizième siècle pour les grandes horloges mécaniques. L'édifice principal est accompagné à droite d'une tourelle qui renferme les poids et à gauche d'un escalier en limaçon. Il est divisé en trois étages. A l'étage inférieur existait un globe astronomique, et en arrière un cadran de dix pieds de hauteur qui renfermait un calendrier perpétuel. Apollon et Diane étaient posés à droite et à gauche sur des piédestaux; Apollon indiquait avec une flèche les jours de l'année. Chaque extrémité du second étage avait pour ornement un lion, dont l'un tenait les armes de la ville; le cadran des heures était placé à cet étage entre deux colonnes surmontées d'un entablement. Quatre figures remplissaient les angles. Au troisième étage était une roue sur laquelle étaient posés quatre Jaquemarts représentant les quatre âges de l'homme; ils frappaient en tournant les quarts sur des cymbales. Au-dessus était la cloche des heures. On y voyait d'un côté le Christ, de l'autre la Mort : celle-ci, s'approchant à chaque quart d'heure, était repoussée par le Sauveur; mais l'heure

venue, la Mort la sonnait sans que le Christ s'y opposât. Le dôme de l'horloge, enrichi de figures, surmontait le troisième étage; il renfermait un carillon. Sur la tourelle des poids était un coq qui, à chaque heure, déployait ses ailes et faisait entendre son chant.

Une autre horloge monumentale fort curieuse était celle que Henri II avait fait construire, en 1550, pour le château d'Anet. Chaque fois que l'aiguille était sur le point de marquer l'heure, un cerf s'élançait de l'intérieur de l'horloge, poursuivi par une meute de chiens; bientôt les animaux l'arrêtaient, et le cerf sonnait l'heure avec un de ses pieds[1].

Il est à présumer que, du moment que les horloges à roues dentées et à poids eurent été inventées, on ne tarda pas à en faire de petites pour l'intérieur des appartements. Il en existait de cette espèce à la fin du treizième siècle. On en trouve la preuve dans l'inventaire de Charles V, où il est fait mention d'une horloge qui avait appartenu à Philippe le Bel (1285 † 1314) : « Ung reloge d'argent tout entièrement sans fer, qui fut » du Roy Philippe le Bel, avec deux contre-poix d'ar- » gent remplis de plomb[2]. » Il faut croire cependant que ces sortes d'horloges n'étaient pas encore très-communes au quatorzième siècle, car elles sont mentionnées en très-petit nombre dans les inventaires de cette époque.

(1) M. Pierre Dubois, *Collection du prince Soltykoff*, Horlogerie; Paris, 1858, p. 41. — M. Dubois, dans son *Histoire de l'horlogerie*, Paris, 1849, a donné la gravure des horloges de Strasbourg, de Lyon, d'Iéna et de Venise, et tant dans cet ouvrage que dans sa Description des pièces d'horlogerie de la collection Soltykoff, la figure d'un grand nombre d'horloges portatives et de montres.

(2) Ms., Bibl. impér., n° 8356, f° 230.

Un perfectionnement introduit dans l'art de l'horlogerie, sous le regne de Charles VII, donna une très-grande extension à la fabrication des horloges : ce fu l'invention du ressort spiral, qui, placé dans un barille ou tambour, remplaça l'action du poids moteur. Ce res sort spiral, pouvant se mouvoir facilement dans u espace très-étroit, permit d'exécuter des horloges por tatives de petite dimension. Carovage ou Carovagius qui vivait encore en 1480, est considéré comme l'inven teur des horloges portatives à sonnerie et à réveil.

Cette invention d'un Français excita l'émulation de horlogers italiens et allemands, et ce fut à qui produira les horloges les plus extraordinaires. Il en existe encor un assez grand nombre de la première moitié du sei zième siècle, qu'on peut regarder comme des prodige de mécanique. On en voit qui, outre l'heure du jour et de la nuit, indiquent l'année, le mois, le quantième, le jour de la semaine, les fêtes de l'Église, les phases de la lune et le mouvement du soleil et des planètes à travers les constellations. Les plus simples renferment une sonnerie et un reveil. Paris, Blois, Lyon et Rouen, en France ; Nuremberg et Augsbourg, en Allemagne, sont les villes où furent fabriquées les horloges portatives les plus remarquables par la complication de leur mécanisme et par l'élégance de leur ornementation.

Les horloges portatives ont ordinairement la forme d'un petit édifice circulaire, carré, hexagone ou octogone, dont le contour ou les angles sont enrichis de colonnettes, de pilastres, de cariatides ou de termes. Les champs sont enrichis de ciselures, de damasquinures et de figurines traitées avec délicatesse. Le petit

monument est généralement couvert par une coupole ou terminé par un clocher qui renferment le timbre de la sonnerie, et qui sont souvent surmontés d'une figurine.

Le Musée du Louvre conserve de très-beaux spécimens d'horloges du seizième siècle. Ils proviennent la plupart de la collection Sauvageot. Les musées d'Allemagne ont également recueilli avec soin un assez grand nombre de ces anciennes horloges. Le trésor impérial de Vienne et la Kunstkammer de Berlin en possèdent de très-belles. Les plus curieuses sont au Grüne Gewölbe de Dresde. On y trouve notamment un ouvrage de Werner, horloger d'Augsbourg († 1544), où l'on voit un centaure qui tire une flèche à chaque heure, et une pendule à carillon en forme de clocher, de J. Schlottheim, de la même ville, qui présente un mécanisme fort ingénieux.

La vignette de ce chapitre reproduit une horloge du commencement du seizième siècle, et la planche CXLI de notre Album en donne une qui appartient à l'époque de Henri II. On continua au dix-septième siècle à faire des horloges portatives. Notre planche CXLII en offre une des plus gracieuses.

§ II.

DES MONTRES.

Les horloges portatives conduisirent à fabriquer des instruments plus petits encore, auxquels on donna le nom de montres. On ne sait pas précisément dans quelle année ni dans quel lieu on commença à en faire. L'habile horloger M. Dubois, qui a fait une étude toute particulière de l'histoire de son art, en reporte l'invention

[illegible] Louis XI. Il réfute la croyance assez générale que les montres sont originaires de Nuremberg. « [illegible], dit-il; les montres d'un petit « volume sont nées en France, et elles s'y sont perfec- « tionnées plus que partout ailleurs. Sans doute on a fait « des montres à Nuremberg et dans d'autres villes d'Al- « lemagne dès l'époque de Charles-Quint, mais le « nombre en est très-restreint; j'en ai acquis la convic- « tion en visitant les collections publiques et particu- « lières de l'Europe, et notamment celles de l'Autriche « et de la Prusse, dans lesquelles on trouve une grande « quantité de montres françaises[1]. » Nous avions fait la même remarque.

Les premières montres fabriquées en France sont d[illegible] de forme cylindrique; la boîte, assez épaisse, est enrichi[illegible]hie d'arabesques ciselées et découpées à jour. A Nurem-berg, elles reçurent au contraire une forme ovoïde, qu[illegible] qui leur fit donner le nom d'œufs de Nuremberg. Sou[illegible]ons François Ier, on en fabriquait déjà d'extrêmement petite[illegible]es. Myrmécide, horloger parisien, aurait fait, suivant Pan[illegible]ciroli, des montres de la grosseur d'une amande, d[illegible]ès l'origine de l'invention. Les formes que les artist[illegible]es adoptaient de préférence étaient celles de la coquill[illegible], de la croix pectorale, de la croix de Malte. Myrméci[illegible]e en a signé un grand nombre en forme de croix. On en faisait encore de carrées, d'ovales, de rondes, d'octogones; on en voit aussi en forme de tulipe. On conçoit très-bien que, dans les premiers temps, les heureux posses-

(1) *Collection du prince Soltykoff. Description des instruments horaires du seizième siècle, précédée d'un abrégé historique de l'horlogerie au Moyen âge et pendant la Renaissance;* Paris, 1858, p. 78.

seurs de ces petits instruments aient éprouvé le désir d'en voir fonctionner le mécanisme. Aussi les horlogers ne tardèrent pas à les disposer dans une cuvette de cristal de roche, dont ils s'attachèrent à rendre les formes gracieuses. Jolly et Sennebier, horlogers à Paris, furent les premiers qui en fabriquèrent en forme de croix; les montres octogones sortirent de l'atelier de Bouhier, habile horloger de Lyon. La planche CXLIII de notre Album reproduit une des plus jolies montres en cristal de roche qui ait été conservée. Le cul-de-lampe de ce chapitre en offre une en forme de croix. Dans la seconde moitié du seizième siècle, lorsque le mécanisme des montres n'excita plus la curiosité, on les renferma dans des boîtes d'argent de différentes formes, qui furent enrichies de fines gravures, de nielles et d'émaux. On en fit en cristal blanc ou coloré, dont les ornements gravés en creux furent remplis d'émaux de diverses couleurs. Nos lecteurs en verront une de ce genre sur notre planche CXLIII. Nous avons expliqué les procédés d'exécution de ces jolis bijoux, en traitant de l'orfévrerie, tome II, page 559. Plusieurs des graveurs du seizième siècle, connus sous le nom de Petits maîtres, ont publié de charmantes estampes reproduisant des sujets de montres. On en trouvera surtout dans les œuvres d'Étienne de Laulne et de Blondus.

Le Musée du Louvre possède un assez grand nombre de fort jolies montres du seizième siècle, qui proviennent en grande partie de la collection Sauvageot.

Les boîtes de montres en argent, de même que celles en cristal de roche, reçurent les formes les plus diverses jusque sous Louis XIII. A cette époque les hor-

s adoptèrent généralement la forme ronde, plus oins aplatie, qui s'est conservée jusqu'à nos jours. einture en émail, dans le genre de Toutin, se prêta très-bien, par le fini de son exécution, à l'ornementation des boîtes de montres; on employa fréquemment ce genre de décoration sous Louis XIII et sous Louis XIV, et ces fines peintures, encadrées dans une couronne de pierres précieuses, ont fait des montres de ce temps des bijoux d'un grand prix.





MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX.

CHAPITRE PREMIER.

MOBILIER RELIGIEUX.

Les monuments religieux que leur destination a préservés de la destruction sont à peu près les seuls que nous ayons pu citer à l'appui de l'historique que nous venons de donner des arts industriels au Moyen âge. Aussi l'histoire du mobilier religieux, au point de vue de l'ornementation, qui seul doit nous occuper, a-t-elle été déjà retracée par la description que nous avons fournie d'un très-grand nombre d'objets appartenant à chacun des siècles du Moyen âge, et par l'appréciation que nous en avons faite. Nous devons donc ici, pour ne pas tomber dans des redites, nous en tenir à donner quel-

aperçus généraux, et à résumer pour ainsi dire ce s monuments de sculpture, d'orfévrerie et d'émail-eligieuse, que nous avons décrits, ont déjà appris lecteurs.

§ I.

LE CALICE ET SES ACCESSOIRES.

Les calices étaient de plusieurs sortes au Moyen âge. tre le calice qui servait au prêtre dans l'oblation du aint sacrifice, les anciens auteurs font mention de calices nommés ministeriales ou scyphi, qui étaient destinés à contenir le vin consacré que le prêtre distribuait aux fidèles, à l'époque où la communion sous les deux espèces était en usage [1], et de calices qui ne servaient que pour l'ornement des églises, et surtout des autels. En traitant de l'orfévrerie, nous avons signalé un grand nombre de calices exécutés pour la célébration de la messe. Nous avons également fourni plusieurs exemples de ces calices ministeriales, qui étaient ordinairement munis d'anses et d'un poids considérable. Nous rappellerons seulement ceux qui furent offerts par Charlemagne à la basilique de Saint-Pierre, lors de son couronnement. Ils étaient au nombre de trois, et en or très-pur : le premier, à deux anses, pesait 58 livres, et était orné de pierres précieuses; le second 37 livres, et le dernier 36 [2]. Il en existait un dans le trésor de l'église de Mayence dont la hauteur était de plus d'un mètre; son poids était tel qu'un seul homme ne pouvait le soulever

(1) *Ordo romanus*, ap. MABILLON, *Musæum italicum*, t. II, § VIII, n° 14, p. LVII.
(2) *Liber pontificalis*, in Leone III, t. II, p. 155.

de terre[1]. Quant aux calices qui n'étaient destinés qu'à l'ornementation, nous les avons fait connaître dans la description que nous avons donnée de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, où un grand calice d'argent était suspendu dans les entre-colonnements des quarante-quatre colonnes qui bornaient la nef principale. On en voyait également entre les grandes colonnes de la basilique de Saint-Paul-hors-des-murs [2]. Le pape Léon IV en avait fait placer seize autour de l'autel, à Saint-Pierre [3].

Des matières très-diverses ont été employées dans la fabrication des calices. Il est certain que dans les premiers siècles du christianisme on se servait de calices de bois. On a cité bien des fois cette parole de saint Boniface, évêque de Mayence († 755) : « Autrefois des prêtres » d'or se servaient de calices de bois; maintenant, au » contraire, des prêtres de bois se servent de calices » d'or. » Les calices de verre étaient également en usage dès l'origine. D'Azincourt en a publié deux qui ont été trouvés à Rome, dans les Catacombes[4]; nous avons fait connaître, en traitant de la verrerie, le mode d'ornementation qu'ils recevaient[5]. D'après Yves de Chartres, un concile tenu à Reims en 803 aurait interdit les calices de bois, de verre et de cuivre. Cependant, on faisait encore usage de calices de verre dans le courant du neuvième siècle, et même au onzième. Ainsi nous

(1) CONRADUS EPISC., *Chron. vetus rerum Maguntiacarum;* Franco-furti: 1630, p. 16.

trouvons parmi les objets de la chapelle du comte Everard, gendre de Louis le Débonnaire, un calice de verre monté d'or et un calice d'ivoire [1]. Saint Bernward, évêque d'Hildesheim († 1022), avait exécuté de ses mains un calice de verre, en même temps que deux autres d'agate onyx et d'or [2]. L'empereur Henri († 1125) donnait à l'église Saint-Viton, de Verdun, un calice de verre et un autre d'onyx montés en or [3].

Les calices ont toujours consisté dans une coupe soutenue par une tige, qui est garnie d'un nœud, et qui repose sur un pied; mais la forme a beaucoup varié dans le cours des siècles. Les premiers calices devaient avoir conservé les formes de l'antiquité. Ils étaient généralement munis d'anses. Le plus ancien livre sur les rites de l'Église romaine, qui est connu sous le nom de *Ordo romanus*, et que Mabillon fait remonter au temps de saint Grégoire le Grand († 604), en apporte la preuve. On y lit, en effet, que lorsque le pontife dit, à la messe, ces paroles: *Per ipsum et cum ipso*, l'archidiacre prend le calice par ses anses et le tient élevé devant lui [4]. Dans le bas-relief du frontispice de l'ancienne église de Monza, construite par Théodelinde en 595 [5], le sculpteur a reproduit les dons faits par la reine des Lombards à cette église, et parmi ces dons on voit plusieurs coupes de forme semi-ovoïde, qui ne peuvent être que des calices

[1] *Testamentum Everardi comitis*, ap. Auberti Miraei *Opera diplom.* t. I, p. 19.

[2] Tangmarus, *Vita Sancti Bernwardi*, ap. Leibnitz, *Script. rer. Brunsw.* Hanovre, 17[illegible], p. 5[illegible].

[3] Bertarius, *Gesta episc. Virdun.*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, p. [illegible].

[4] Mabillon, *Museum italicum*, *Primus ordo Romanus*, p. 1.

[5] Nous en avons donné la description tome II, p. 64.

Il y en a deux qui sont garnis d'anses. Quelques monnaies mérovingiennes portent au revers des calices à anses. M. Bourassé en a reproduit trois de Caribert et de Dagobert Ier, et M. Barthélemy un autre [1]. Nous croyons qu'on peut regarder comme un calice, qui aurait appartenu à la chapelle de Sigismond, roi de Bourgogne, le petit vase trouvé à Gourdon, que nous avons fait reproduire dans notre planche XXX [2]. La forme semi-ovoïde aurait été conservée aux calices durant toute l'époque carolingienne, si l'on en juge par celui qui avait été exécuté pour Tassilo, duc de Bavière, qui doit être le seul monument subsistant de cette époque. Nous l'avons décrit tome II, page 170, et le cul-de-lampe de notre préface en donne la reproduction. Lorsque après l'obscurcissement du dixième siècle on vit s'ouvrir une ère de renaissance, de nouvelles formes furent adoptées. La coupe des calices devint hémisphérique, le nœud de la tige fut bien accentué, et le pied, de forme circulaire, reçut un diamètre égal ou à peu près à celui de la coupe. Cette forme, un peu lourde peut-être, mais d'un style sévère et bien appropriée à la destination des vases, se prêtait parfaitement à une riche ornementation. Ces calices sont généralement peu élevés, et la coupe est large. Martenne et Durant, lorsqu'ils visitèrent l'abbaye de Clairvaux, dirent la messe avec le calice de saint Bernard et avec celui de saint Malachie. « Ils n'ont pas, disent-ils, un

(1) M. Bourassé, *Dictionn. de l'archéol. sacrée*, p. 1291; — M. Barthélemy, *Nouveau manuel de numismatique*, Atlas num. moderne, pl. I, fig. 68.

(2) Voyez notre tome I, p. 492 et suivantes.

demi-pied de hauteur; mais la coupe est fort large e
peu profonde ¹. Les mêmes formes ont été conser-
vées, avec peu de modifications, durant le onzième, l
douzième et le treizième siècle.

Ce fut sans doute aux artistes grecs, qui furent, à l fin du dixième siècle et au onzième, les promoteurs d la Renaissance en Occident ², que l'on dut ces form nouvelles; le beau calice byzantin appartenant à Bibliothèque impériale en est, en effet, le plus riche le plus élégant spécimen. Nous avons donné la descri tion de cette belle pièce d'orfèvrerie, tome II, page 11 et nous en offrons la reproduction dans la planche CXL de notre Album. Nous donnons sur la même planch dans les figures 2, 3, 4 et 5, divers spécimens de calic du onzième, du douzième et du treizième siècle, parm lesquels il y en a un à anses. Durant ces époques, on fit encore, en effet, de cette forme. Suger avait fait di poser de cette manière une coupe en agate orienta dont il avait fait un calice; Félibien nous en a conser la figure ³.

Au quatorzième siècle, le style des instruments d culte change complètement. Les calices sont plus élevé la coupe devient semi-ovoïde ou conique; on abandonn la forme circulaire pour les pieds, qui sont découpés e lobes, en contre-lobes ou en arcs de formes diverses ave des angles saillants. Les calices conservèrent ce style au quinzième siècle. Nous renvoyons pour plus de détails au titre de l'orfèvrerie (tome II, pages 352 et 396).

¹ *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, première partie, p. 99.

² Voyez tome I, p. 128 et suiv., 143; t. III, p. 99 et suivantes.

³ *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, pl. III et VI.

Notre planche LV reproduit un calice du commencement du quatorzième siècle, et nous donnons sur la planche CXLVI la figure d'un autre calice du quinzième.

Au seizième siècle, les calices prirent une forme encore plus élancée, et s'éloignèrent davantage de la sévérité du style qui caractérisait les vases sacrés du treizième siècle. La coupe se couvrit de ciselures et d'émaux ; le nœud fut enrichi de figurines de ronde bosse ou de haut relief, la tige fut souvent remplacée par des figures entières, et le pied resta découpé de façons fort diverses. Voici la description que donne Cellini d'un calice que lui avait commandé Clément VII : « A l'endroit du bou-
» ton du calice, j'avois fait trois figures assez grandes en
» ronde bosse qui représentoient la Foi, l'Espérance et
» la Charité. Sur le pied, j'avois sculpté dans trois
» médaillons circulaires qui correspondoient aux figures,
» trois sujets en bas-relief : la Naissance du Christ, la
» Résurrection et le Crucifiement de saint Pierre la tête
» en bas [1]. » On peut juger par là du style qui dominait à l'époque de la Renaissance dans l'exécution du mobilier religieux. On trouve sur notre planche LXXIII un calice qui fera connaître la forme des calices de ce temps, et donnera une idée de la richesse d'ornementation qu'on y déployait.

La patène a été employée de toute antiquité dans le ministère des autels. A partir d'Adrien Ier, elle accompagne toujours le calice [2]. Elle a participé dans tous les temps à sa riche ornementation. On y voyait des sujets pieux exprimés soit par la ciselure, soit par

(1) *Vita di Cellini;* Firenze, 1830, p. 121.
(2) *Liber pontificalis,* t. II, p. 230 et seq.

des nielles, soit par des émaux. En dehors des patènes unies aux calices destinés au prêtre célébrant la messe, on trouve dans les auteurs la mention de patènes qui avaient un poids considérable. Le pape Léon III en avait fait faire une d'or qui pesait 28 livres 9 onces [1]. Ces patènes, comme les calices ministeriales, servaient à distribuer l'Eucharistie au peuple [2].

Le chalumeau à l'aide duquel on a puisé pendant longtemps le vin consacré dans le calice, a reçu également une riche ornementation, autant toutefois que sa forme pouvait le comporter. Cet instrument reçoit dans les auteurs ecclésiastiques les noms de calamus, fistula, pipa, canulum, syphon. Ainsi, nous trouvons dans l'inventaire du Saint-Siége de 1295, sous le titre de canulæ ad sacrificandum, des chalumeaux ainsi décrits : « Un » chalumeau d'or avec six rubis, six saphirs, une éme- » raude et vingt-trois perles... et il a un globule en » ouvrage de filigrane ; — un chalumeau d'or avec deux » petits manches et un pommeau décoré de nielles [3]. »

Le corporal, ce linge sur lequel repose l'hostie consacrée par le prêtre pendant le sacrifice de la messe, est renfermé dans une sorte de bourse qui reçoit aujourd'hui le nom de corporalier, et qu'on désignait au Moyen âge par les noms de pera, repositorium pro corporalibus. La destination des corporaliers leur a valu très-souvent une riche ornementation. On lit dans la chronique de l'église de Mayence, qui était si riche : « Il y avait trois

(1) *Liber pontificalis*, p. 13, 38, 51, 255, 281, 305.

(2) Bona card. *Opera omnia; Rer. liturg. libri*, lib. I, cap. 25; Paris., 1739, p. 292.

(3) *Invent. de omn. rebus invent. in thes. Sedis Apost.*, Ms. Bibl. imp., n° 5180, f° 54.

» calices d'or avec leurs burettes et la pyxide aux hosties » d'or pur enrichi de perles, et la pera aux corporaux » formée de fils d'or d'un admirable travail [1] »; dans l'inventaire du Saint-Siége de 1295 : « Une bourse pour » les corporaux, d'argent doré, qui a, d'un côté, le » Christ sur la croix, avec la Vierge et saint Jean en » relief, et de l'autre côté, la figure du Sauveur ressus- » cité [2] »; dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle du palais de Paris de 1340 : « Une bourse pour corporaux » en argent émaillé [3]. »

Les burettes destinées à contenir le vin et l'eau nécessaires au sacrifice de la messe recevaient, au Moyen âge, les noms d'amæ, amulæ, ampullæ, urcei. Elles sont désignées dans le premier Ordre romain parmi les vases qui accompagnaient le Pape. Les burettes ont été souvent exécutées avec les mêmes matières que le calice. Le *Liber pontificalis* en mentionne un grand nombre d'or et d'argent. Mais on en a fait aussi en matières précieuses, comme les agates, et en cristal de roche. On conservait dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis deux burettes de cristal montées en vermeil et enrichies de pierres fines qui avaient appartenu à Suger [4]. Les burettes ont reçu, de même que les calices, une riche ornementation, et leurs formes ont subi dans le cours des siècles des modifications analogues. A la noble simplicité des premiers temps représentée par les burettes du Musée chrétien du Vatican, qui sont repro-

(1) Conradus, *Chron. vetus rerum Magunt.*, p. 15.

(2) *Invent. de omn. rebus inv. in thes. Sedis Apost.*, f° 94.

(3) *Invent. de sanctuariis, jocalibus... ad regalem Capellam Par. pertin.*, Ms. des Archives de l'Empire, J. 155, n° 14.

(4) Félibien, *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, pl. III.

duites sur notre planche CXLVI, succéda plus d'élégance. Des ornements ciselés et émaillés et des figurines enrichirent les burettes. On trouve dans l'inventaire du Saint-Siége de la fin du treizième siècle des burettes d'or et d'argent, et parmi celles-ci « deux » burettes d'argent doré, avec un pied, des anses et des » couvercles (ornés) de quatre anges, et d'émaux au » milieu et à la jointure du col [1] ». Au quatorzième et au quinzième siècle, les pieds sont découpés comme dans les calices. On en voit des spécimens reproduits dans notre planche CXLVI et dans la vignette qui est en tête de ce chapitre. Au seizième siècle, les burettes servent de motifs à de charmantes compositions. La sculpture, la ciselure et l'émaillerie sont appelées à les embellir. Le cul-de-lampe de notre historique de l'Art du lapidaire (tome I, p. 390) en offre un bel exemple. Les burettes sont aujourd'hui posées sur un bassin destiné également à recevoir l'eau que l'on verse pendant la messe sur les mains du prêtre. Ces bassins, qui au Moyen âge portent les noms de aquamanile, aquimanile, vas manuale, furent souvent exécutés en matières précieuses [2] et reçurent une riche ornementation. Parmi les dons considérables que Didier, évêque d'Auxerre, qui mourut dans les premières années du septième siècle, avait faits à son église, figuraient des aquamanilia dont le manche était décoré d'une tête humaine [3]; au commencement du onzième siècle, l'em-

(1) *Invent. de thes. Sedis Apost.*, f° 55.

(2) *Liber pontificalis*, passim.

(3) *Hist. episc. Austissiod.*, ap. LABBE, *Nova bibl. Mss. lib.*, pars prima, p. 413.

pereur Henri II donna à l'église Saint-Viton de Verdun un vase d'or pour laver les mains avec les deux burettes en cristal[1]. Les bassins à laver les mains du prêtre se faisaient ordinairement par paires; l'un des deux bassins, garni d'un goulot, d'un biberon, comme disent les vieux inventaires, servait à contenir et à verser l'eau sur les mains, l'autre à recevoir le liquide. On les nommait pelves et plus généralement gemelliones, parce qu'ils étaient pareils de forme. La destination de ces vases, qui depuis plusieurs siècles avaient été séparés l'un de l'autre, et qui se trouvaient enrichis le plus souvent d'ornements profanes, a été longtemps débattue entre les archéologues. Une miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale (nº 57, fonds Saint-Germain), en offrant la représentation de l'emploi que nous venons d'indiquer des deux bassins jumeaux, a levé tous les doutes. Les documents écrits font voir au surplus que ces bassins allaient toujours par paires. En voici quelques exemples. Dans l'inventaire du trésor du Saint-Siége de 1295 on lit : « Deux grands bassins, » baccilia, d'or avec deux émaux, au fond, des écus du » roi d'Angleterre, pesant vingt marcs et deux onces; — » deux bassins d'or avec des images niellées[2] ». Dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle du Palais de 1340, on trouve « deux bassins, pelves, d'argent doré et » émaillé[3]. » On les retrouve plus amplement décrits dans l'inventaire de 1480 : « Deux bassins d'argent

(1) *Gesta episc. Virdunensium,* ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.,* t. VI, p. 50.

(2) *Invent. de thes. Sedis Apost.,* fº 8.

(3) *Invent. de sanctuariis, jocalibus... ad reg. Capel. Par. pertin.,* anno 1340, Ms. des Archives de l'Emp., J. 155, nº 14, ligne 36.

un biberon, biberulus; ils ont au
›urs émaux de plique, et pèsent ensemble
2 onces ». A la fin du même inventaire, on
ɔription de deux de ces bassins, qui devaient
ir au quinzième siècle et dont la destination
aitement expliquée : « Deux bassins, pelves,
nt doré, au fond desquels sont les armes de
ce émaillées; l'un a un petit biberon, biberulus,
ɹr verser l'eau, et l'autre est pour donner au prêtre
ver [1]. »

§ II.

LES DIFFÉRENTS VASES DESTINÉS A BRULER L'ENCENS, ET LA NAVETTE.

L'usage de l'encens dans les cérémonies du culte remonte aux premiers temps de l'Église. Mais le vase dans lequel le parfum était brûlé a beaucoup varié de forme dans le cours des siècles. Ce vase est désigné par les plus anciens auteurs sous les noms de thymiamaterium et de thuribulum. Dans l'origine, ce n'était qu'une cassolette placée ou suspendue aux approches de l'autel. On n'a pas encore précisé l'époque où l'on diminua assez la grosseur de ces cassolettes pour en faire, au moyen de chaînes, l'ustensile que nous appelons encensoir. Il nous semble que le *Liber pontificalis* résout la question. On ne trouve en effet dans ce livre, jusqu'à la vie de Léon III (795 † 816), que des thymiamateria, que leur poids ou certaines circonstances de la désignation font reconnaître pour des cassolettes pesantes. Ainsi parmi les objets dont Constantin enrichit la basilique

[1] *Invent. octavum reliq. jocalium... sacre Capelle pal. regalis Parisius,* anno 1480; Ms. Bibl. imp., suppl. lat., nº 165⁶, fᵒˢ 3 et 32.

qui prit son nom, on trouve deux thymiamateria d'or très-pur qui pesaient 30 livres, et un thymiamaterium pesant 10 livres d'or et orné de toutes parts de 42 pierres précieuses, qui était destiné à la chapelle où l'empereur avait reçu le baptême de la main de saint Sylvestre. On lit encore dans la vie de Sergius (687 † 701) que ce pape fit faire un grand thymiamaterium d'or, décoré de colonnes et d'un couvercle, qu'il suspendit devant une image d'or de saint Pierre [1]. Pour encenser les autels, on portait tout autour ces cassolettes fumantes. Le second Ordre romain, qui paraît remonter au huitième siècle, dit que pendant le Credo les acolytes portaient ces cassolettes au nez des assistants, ad nares hominum. Dans la vie de Léon III, on trouve trois nouveaux vases qui reçoivent le nom de thuribulum apostolicum, et dont le poids indique assez un instrument portatif; l'un pesait 2 livres, et les deux autres 2 livres et quelques onces [2]. Ce qualificatif apostolicum indique sans aucun doute qu'ils étaient à l'usage du Pape, qui le premier se serait servi d'un encensoir portatif. Les premiers encensoirs étaient probablement de forme globulaire. Nous trouvons dans l'inventaire du Dôme de Sienne de 1467 un article qui tend à le prouver : « Uno terribile tondo all'anticha d'argiento ». « Un » encensoir rond à l'antique en argent [3] ». Mais dès la fin du onzième siècle, on fit des encensoirs qui avaient l'aspect d'un petit monument. La description que nous a laissée le moine Théophile de la fabrication des encen-

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 87, 88 et 310.

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 281 et 282.

(3) *Invent. del Duomo et dell' Opera di S. Maria di Siena*; Archives du Dôme.

soirs [1], nous apprend que toutes les ressources de l'art étaient mises à contribution dans leur exécution. Ils étaient souvent fabriqués d'or pur et enrichis de figures de ronde bosse. Nous en avons cité plusieurs des différents siècles du Moyen âge et du seizième siècle en traitant de l'orfévrerie. Nous en signalerons encore un qui se trouvait au treizième siècle dans le trésor du Saint-Siége, parce qu'il résume tout ce qu'on faisait pour l'ornementation de cet ustensile : « Un encensoir d'or » avec beaucoup de figures, de clochers, de tabernacles » et de bêtes d'or en relief à l'endroit où pendent les » chaînes, avec quatre émaux, pesant 5 marcs 4 onces » et demie [2] ». Nous avons fait reproduire sur nos planches XLVI et XLVII quatre beaux encensoirs encore subsistants.

La navette, petit vase où l'on dépose l'encens, a participé à tous les embellissements dont s'enrichirent les encensoirs. Elle avait ordinairement la forme d'une coque de navire. Nous avons signalé plusieurs navettes dans notre historique de l'orfévrerie. Voici la description de l'une de celles qui sont mentionnées dans l'inventaire du Saint-Siége : « Une navette, navicula, d'argent niellé, » avec des images en relief, dont la coquille dorée est » munie d'un manche recourbé [3] ». Les navettes ont été quelquefois exécutées en ivoire dans les anciens temps. Nous en trouvons une ainsi désignée dans un inventaire de 1275 du trésor de Monza, qui renferme la description de plusieurs objets remontant au septièm

(1) *Diversarum artium schedula*, lib. III, cap. 59, 60 et 61.
(2) *Invent. de omn. rebus inv. in thes. Sedis Apost.*, f° 56.
(3) *Ibidem*, f° 58.

siècle : « Un coffret d'ivoire enrichi de pierres fines » dans lequel on dépose l'encens[1] ».

§ III.

LES COLOMBES, PYXIDES, CIBOIRES, MONSTRANCES ET OSTENSOIRS.

Les tabernacles qui surmontent aujourd'hui l'autel, et dans lesquels on conserve les hosties consacrées, sont d'invention presque moderne. Un vase en forme de colombe est, croit-on, le plus ancien des vases eucharistiques. Dès le quatrième siècle ce vase était renfermé dans une tour. La tour, en effet, est toujours accompagnée de la colombe dans les descriptions que nous fournit le *Liber pontificalis* des donations faites aux églises de Rome par les souverains et par les papes, au quatrième et au cinquième siècle. Ainsi, Constantin offrit à la basilique de Saint-Pierre, qu'il avait fait construire, « une patène d'or pur avec une tour et une » colombe ornée de pierres précieuses ». Le pape saint Innocent († 417) donna à la basilique des Saints-Gervais-et-Protais « une tour d'argent avec la patène et la » colombe de vermeil » ; et le pape saint Hilaire († 468) fit don au baptistère de Saint-Jean « d'une tour d'argent » ornée de dauphins et d'une colombe d'or pesant » 2 livres[2] ». Les tours étaient-elles suspendues en Italie au-dessus des autels? Mabillon prétend que non. Mais il est constant que chez les Grecs et dans la plupart des églises d'Occident, elles étaient attachées au centre du ciborium et suspendues au-dessus de l'autel. Ainsi,

(1) Frizi, *Memorie stor. di Monza*, t. II, p. 131.
(2) *Liber pontificalis*, t. I, p. 92, 131 et 157.

[illegible] mère et tutrice de [illegible] II, [illegible] à Ravenne [illegible] du cinquième siècle, [illegible] un ciborium [illegible] pendaient [illegible]. Jean-Baptiste Thiers, [illegible] ses *Dissertations ecclésiastiques* [illegible] colombes suspendues. [illegible] la colombe, [illegible] entourée de rideaux, [illegible] par une tige; une [illegible] servait à monter et à [illegible] [3]. Il reste encore dans [illegible] un assez grand nombre [illegible] émail de Limoges.

[illegible] l'Église, on conservait encore [illegible] destinée aux malades [illegible] de pyxides, de custodes [illegible]. Nous avons cité la pyxide d'ivoire [illegible] Saint-Ambroise de Milan, qui doit [illegible] siècle. On suspendait souvent [illegible] des autels comme les colombes : Du Cange [illegible] grand nombre de textes qui le constatent. [illegible] vases en ivoire, en matières précieuses, [illegible] argent et en cuivre. Ils ont dans tous [illegible] la plus riche ornementation. L'inven-

[1] [illegible], ap. Muratori, *Rer. Ital. script.*, [illegible] p. 571.

[2] [illegible] XXX. Paris, 1688, p. 190.

[3] M. [illegible] dans son *Dictionnaire du mobilier français*, [illegible] et dans son *Diction. d'arch.*, au mot Autel, a reproduit plusieurs exemples de ces suspensions.

taire du Saint-Siége de 1295, décrit une pyxide d'or enrichie de nielles du poids d'un marc trois onces, deux de jaspe et une d'ivoire montées en argent [1]. Les plus communes aujourd'hui sont celles en cuivre émaillé de Limoges. Les pyxides ou custodes ont ordinairement la forme cylindrique et sont fermées par un couvercle. Le ciboire, d'une dimension plus grande que la pyxide, reçut ordinairement la forme globulaire et était élevé sur un pied. Le ciboire d'Alpais, en émail de Limoges, qui appartient au Louvre, est un des plus curieux de ceux qui ont été conservés.

La monstrance, dont le nom a été remplacé par celui d'ostensoir, était destinée à mettre en évidence la sainte hostie quand on l'exposait à l'adoration des fidèles. C'est le plus moderne des instruments du culte. La fête du Saint-Sacrement n'a été instituée, en effet, qu'à la fin du douzième siècle, et comme dans l'origine l'hostie était portée dans un ciboire fermé, il n'est pas probable que les monstrances remontent au delà du quatorzième siècle. Elles ont été exécutées le plus souvent en matières précieuses, mais la forme a beaucoup varié. La plus ordinaire est celle d'un tube de cristal porté sur un pied et encadré dans des ornements empruntés à l'architecture ogivale. Quelquefois le cristal était porté par une figure de ronde bosse à laquelle d'autres figures faisaient cortége. Nous avons cité plusieurs monstrances de ce genre dans notre historique de l'orfévrerie. Nous citerons encore celle qui est décrite dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle du Palais, daté de 1340, parce qu'elle doit être une des plus anciennes : « Deux anges

(1) *Invent. de omn. reb. inv. in thes. Sedis Apost.*, f°s 86 à 88.

» d'argent avec un petit vase en façon de philactère pour » porter en procession le corps du Christ [1] ». On en faisait encore en forme de croix. En voici un exemple : « Une » croix de calsidoine, garnye d'argent doré; au milieu » ung cristal pour mectre Corpus Domini, ouvré aux » costés de tabernacles, où il y a cinq images de sains et » saintes d'argent blanc... [2] ». L'usage dans les ostensoirs de la figure d'un soleil rayonnant pour renfermer l'hostie ne remonte qu'au seizième siècle. Le plus ancien monument de ce genre que nous puissions citer est celui qui appartient au trésor du Dôme d'Aix-la-Chapelle, et que l'on regarde comme un don de Charles-Quint [3].

§ IV.

LES CROIX.

Il est constant que dès l'origine de l'Église les chrétiens professèrent pour la croix une profonde vénération. Ils ont pu en retracer alors l'image sur les tombeaux; mais on ne saurait dire à quelle époque ils commencèrent à en faire une reproduction matérielle, une reproduction sculptée. Il est probable que les croix pectorales, signes religieux que l'on pouvait facilement dérober aux recherches de la persécution, ont dû précéder les grandes croix que les prêtres tenaient à la main et offraient à l'adoration des fidèles. Aucun monument de date certaine ne présente celles-ci avant le cinquième

(1) Ms., Archives de l'Empire, J. 155, n° 14.

(2) *Invent. de Charles le Téméraire*, publié par M. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 6.

(3) La reproduction en est donnée dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 111, pl. XVIII.

siècle. Les deux croix d'or qui sont mentionnées dans le *Liber pontificalis* comme ayant été données par Constantin ne sont pas en effet des croix portatives, mais des croix de haut relief appliquées sur les sarcophages de bronze de saint Pierre et de saint Paul [1]. Le texte le plus ancien qui fasse mention d'une croix sculptée serait postérieur à l'année 362. Saint Zénon, de Vérone, qui monta en cette année sur le siége épiscopal de cette ville, atteste, dans les écrits qu'il a laissés, avoir placé une croix en forme de tau sur le faîte d'une église qu'il avait bâtie [2]. Dès le commencement du cinquième siècle, les croix portatives devaient être en usage. Dans les mosaïques de la chapelle des saints Celse et Nazaire, bâtie vers 440 par Galla Placidia [3], on voit le Christ portant une croix fixée au haut d'une hampe; ce qui indique suffisamment l'usage de monuments de ce genre. Pour le sixième siècle, il ne peut y avoir aucun doute. Une grande croix d'or s'élevait au-dessus du globe qui surmontait le ciborium dans l'église Sainte-Sophie [4], et l'évêque saint Maximianus tient une croix à la main, dans l'une des grandes mosaïques de l'abside de la basilique de Saint-Vital, à Ravenne [5]. Dès le sixième siècle, on avait représenté en peinture le Christ sur la croix; mais les images sculptées, de ronde bosse, les crucifix, n'ont point été usités avant le neuvième siècle. La première mention qui en soit faite dans le *Liber pontificalis* se trouve dans la vie de

(1) *In S. Silvestro*, t. I, p. 92 et 95.

(2) S. ZENONIS EPISC. VERON. *Sermones*, lib. I, tract. 14, nº 3.

(3) Voyez-en la description p. 174 de ce volume.

(4) On en trouvera la description t. II, p. 14.

(5) Elles sont décrites dans ce volume p. 197.

Léon III [1]. Le crucifix ne fut placé sur les autels que beaucoup plus tard. On n'en trouve aucune mention ni dans les Ordres romains antérieurs au dixième siècle, ni dans le *Liber pontificalis*, ni dans les auteurs qui ont traité des offices divins avant le onzième siècle [2]. Antérieurement à cette époque, les seules croix qu'on pût voir au-dessus de l'autel étaient celles qui surmontaient les ciborium et celles qui étaient attachées aux couronnes d'or qu'on suspendait souvent au-dessous.

Sous le rapport de la forme, on reconnaît plusieurs sortes de croix : 1° Celle en forme de X, appelée decussata ou croix de saint André; 2° celle en forme de T, dite commissa ou paticula : le trésor de l'église de Monza conserve un petit médaillon ovale où le Christ est représenté sur une croix en forme de tau : c'est un ouvrage byzantin antérieur au septième siècle; 3° celle à quatre branches égales, qui est fort ancienne; 4° celle dont la branche inférieure est plus longue que les trois autres, et qu'on nomme immissa : cette forme est la plus ordinaire; et 5° celle à double traverse, qui est essentiellement grecque [3]. Quant à la destination, on reconnaît aussi plusieurs sortes de croix : les croix d'autel, qui sont fixées sur un pied; les croix de processions ou stationnales qu'on attache au haut d'une hampe; les croix pectorales, que l'on porte au cou, et les croix reliquaires, qui sont destinées à renfermer des restes sacrés. Dès que les croix devinrent usuelles, elles furent exécutées avec les matières les plus précieuses et enrichies de pierres

(1) Voyez tome III, p. 23, et t. II, p. 132.
(2) J. B. Thiers, *Dissertations ecclésiastiques*, chap. XVIII, p. 129.
(3) Voyez tome II, p. 117.

fines. Nous en avons cité un très-grand nombre des différentes sortes en traitant de l'orfévrerie et de l'émaillerie; nous n'avons pas à fournir de nouvelles descriptions.

§ V.

LES COUVERTURES DES LIVRES LITURGIQUES.

L'art chrétien a déployé le plus grand luxe sur la couverture des livres liturgiques, et surtout des évangéliaires et des missels. L'ivoire, les métaux précieux et les pierres fines ont été employés à l'ornementation de ces livres. Quelquefois l'évangéliaire était renfermé dans une boite qui n'était pas moins ornée que les reliures. Parmi les choses précieuses que Hildebert avait rapportées de Narbonne après avoir vaincu le roi des Visigoths Amalarik, figuraient vingt boites d'or enrichies de pierreries, destinées à renfermer le livre des Évangiles [1]. Les deux tablettes d'ivoire des diptyques consulaires servirent dès l'origine de l'exercice public du culte à couvrir les livres saints. Mais des feuilles d'ivoire furent aussi fort anciennement sculptées avec cette destination spéciale. Les belles plaques byzantines que reproduisent nos planches V et VI, et qu'on doit attribuer au sixième siècle, ont dû être exécutées tout exprès pour décorer des évangéliaires. La couverture d'or que conserve la basilique de Monza, dont nous avons donné l'un des côtés dans notre planche XXXIII, et qui appartient également à l'art byzantin, est le plus ancien monument complet de ce genre.

Nous avons cité un très-grand nombre de couvertures

[1] Gregorius Tur., *Hist. Franc.*, lib. III, cap. x.

de livres des différentes époques du Moyen âge, et nous en avons fait reproduire plusieurs dans nos planches I, V, VI, VII, VIII, XXVI, XXXIII, XXXIV, XXXVIII, CII et CIII. Ces beaux exemples valent mieux qu'un plus long discours.

§ VI.

LES PUPITRES ET LES LUTRINS.

On donne plus spécialement le nom de pupitre à un meuble léger et facilement transportable que l'on plaçait sur le jubé ou à l'entrée du chœur pour lire l'épître et l'évangile, et le nom de lutrin à un meuble de bois ou de métal disposé pour recevoir un ou plusieurs livres, et qui était placé au milieu du chœur des églises, à l'usage des chantres. Les écrivains qui se sont occupés de matières ecclésiastiques et les archéologues ne parlent que de ces deux sortes de pupitres. Quant à celui qu'on place aujourd'hui sur l'autel pour porter le missel, ils n'en disent mot, en sorte qu'on peut supposer qu'il n'en existait pas au Moyen âge, ou tout au moins que ce meuble était de la plus grande simplicité, puisqu'on n'en trouve aucune mention ni dans l'énumération des dons faits aux églises, ni dans les anciens inventaires. Guillaume Durand, dans son *Rational des divins offices,* publié en 1284, dit en décrivant les cérémonies de la messe, et avant de traiter du Kyrie, eleison : « Le prêtre » assistant met le missel sur un coussin moelleux [1]. » Il semble bien résulter de ce passage qu'on ne mettait pas de pupitre sur l'autel au treizième siècle. Cependant

[1] *Rational ou Manuel des divins offices*, livre IV, ch. XI, n° 9, traduction de M. Barthélemy; Paris, 1854, t. II, p. 73.

nous trouvons un pupitre d'autel parfaitement décrit dans l'inventaire du Saint-Siége de 1295 : « Un pupitre, » lectorile, d'argent doré, avec diverses pierres de verre, » pour tenir le livre sur l'autel, du poids de 9 marcs » 6 onces [1]. » Ce serait donc le Pape qui aurait commencé à se servir d'un pupitre pour porter le missel.

Quant aux pupitres portatifs pour lire l'épître et l'évangile, et aux lutrins fixes destinés à porter les livres de chœur et qui recevaient ordinairement le nom d'aigles, ils sont fort anciens. Doublet rapporte qu'au milieu de la première partie du chœur de l'église de l'abbaye de Saint-Denis, « était posée l'aigle, ou poul- » pitre, de cuivre, enrichie des quatre évangélistes et » autres figures, donnée par le roy Dagobert, provenant » de l'église de Sainct-Hylaire de Poictiers. » Suger l'avait fait dorer [2]. Nous avons déjà parlé d'un pupitre très-ancien, antiquum, décoré de sculptures en ivoire et d'animaux de cuivre que Suger avait fait réparer pour y poser le saint Évangile pendant qu'on en faisait la lecture [3]. Il provenait sans doute de l'époque de Charlemagne. Le *Liber pontificalis* nous apprend aussi que Léon III avait donné à la basilique de Saint-Pierre « un pupitre, lectorium, d'argent décoré, d'une très- » grande dimension, pesant 154 livres ». Deux grands candélabres d'argent étaient établis devant ce pupitre, que le Pape avait destiné à la lecture des livres saints les dimanches et les jours de fête [4]. Nous trouvons

(1) *Invent. de omn. rebus inv. in thes. Sedis Apost.*, f° 40.

(2) *Histoire de l'abb. de Saint-Denis;* Paris, 1621, p. 286 et 245.

(3) SUGERII *Liber de reb. in admin. sua gestis*, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 348.

(4) *Liber pontificalis*, t. II, p. 281.

pour le neuvième siècle une autre mention d'un pupitr dans le *Liber pontificalis :* Le saint pape Léon IV, aprè le pillage de Saint-Pierre par les Sarrasins, en fit exé cuter un d'argent, au sommet duquel brillait une têt de lion gravée en intailles[1].

A partir du onzième siècle et durant tout le Moye âge, la partie inférieure du lutrin était ordinairemen surmontée d'un aigle dont les ailes étendues portaien une tablette où l'on posait les livres. Les anciens lutrin sont très-rares. Il en existe un dans l'église Saint-Sym phorien, à Nuits, qui date du milieu du quinzièm siècle[2].

§ VII.

LES CHANDELIERS D'AUTEL ET LES LAMPADAIRES USITÉS DANS LES ÉGLISE

Nous n'avons pas à établir ici que dès les premier temps de l'Église il a été fait un grand emploi de lumières dans les cérémonies religieuses et dans l'inté rieur des temples; les écrivains qui ont traité des ma tières ecclésiastiques l'ont parfaitement prouvé. Nou ne nous occuperons même que très-succinctement de instruments destinés à porter les lumières, parce que le sujet a été récemment traité par un archéologue qu avait toute autorité pour en parler[3], et que nous avon déjà nous-même fourni, dans le cours de notre travail, des renseignements sur les divers lampadaires de

(1) *Liber pontificalis*, t. III, p. 138.

(2) M. VIOLLET-LE-DUC en a donné la reproduction dans son *Dict. du mobilier;* Paris, 1858, p. 157.

(3) Le R. P. CH. CAHIER, *Couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle*, dans les *Mélanges d'archéol.*, t. III, p. 1.

églises et cité une foule de monuments des différents siècles du Moyen âge et de l'époque de la Renaissance.

J. B. Thiers a démontré dans ses *Dissertations ecclésiastiques* qu'on n'avait pas mis de chandeliers sur les autels avant le dixième siècle. Il aurait dû fixer peut-être une époque plus rapprochée, car le *Manuel des offices* de Guillaume Durand, publié à la fin du treizième, paraît établir que de son temps on n'en faisait pas encore usage. On lit, en effet, dans le chapitre où il traite de l'arrivée du pontife à l'autel, que « les cierges » qui avaient marché devant sont mis de côté;... les » acolytes tiennent à la main les chandeliers jusqu'au » commencement du Kyrie, eleison;... quand le Kyrie » est commencé, les acolytes mettent quelquefois les » chandeliers sur le pavé. » Ce ne fut qu'au quatorzième siècle, suivant toute apparence, qu'on fit usage de chandeliers à demeure fixe sur les autels. Aussi les chandeliers portatifs sont-ils assez rarement relatés dans les auteurs et dans les chartes antérieurement à cette époque. Mais dès les premiers siècles on allumait des lampes et des bougies devant les autels et devant les reliques des saints, et les églises étaient illuminées pendant le jour comme pendant la nuit par une quantité de lampadaires dont les formes ont été les plus diverses. Nous avons déjà fait connaître les lustres, les phares, les candélabres, les chandeliers et les couronnes de lumière qui servaient à l'éclairage des églises au Moyen âge. Nous prions le lecteur de se reporter à ce que nous en avons dit en traitant de l'orfévrerie [1].

[1] Voyez tome I, p. 397 et 398; t. II, p. 133, 134, 158, 185, 211, 228, 272, 503, et à la table des matières.

d'un petit tableau qui reproduit des figures saintes ou un sujet religieux. Il a été fait en or, en argent, en matières précieuses et en émail. Nous avons cité un certain nombre de paix, en traitant de l'orfévrerie. Les plus remarquables sont celles d'Antonio del Pollaiuolo et de Maso Finiguerra, conservées toutes deux dans le Musée des Offices à Florence; celle de Francia, qui est au Musée de Bologne; celle de l'église d'Arezzo, de la seconde moitié du quinzième siècle, et celle qui est attribuée à Caradosso et que conserve la cathédrale de Milan [1]. La Sainte-Chapelle du Palais à Paris possédait avant 1792 une paix qui ne le cédait en rien, sous le rapport de la richesse du moins, aux paix italiennes que nous venons de citer. Elle était entièrement d'or; un camée sur lequel était gravé le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, reposait sur un soleil que soutenaient trois anges de ronde bosse. Cette paix, qui est décrite dans l'inventaire de 1573 [2], devait être un ouvrage du seizième siècle, car elle ne figure pas dans celui de 1480.

§ X.

LE BÉNITIER.

Dans les premiers siècles du Moyen âge, il y avait auprès des églises des fontaines où les fidèles se lavaient les mains et le visage avant d'entrer. Les eaux de ces fontaines avaient reçu la bénédiction du prêtre. Il n'y avait pas alors de bénitier portatif. Mais l'usage doit en remonter tout au moins au huitième siècle, puisque

(1) Voyez tome II, p. 470, 473, 475, 503 et 513.

(2) Il a été publié par M. Douet d'Arcq, *Revue arch.*, t. V, p. 188.

[illegible] ordonnait aux
[illegible] ses Capitulaires [illegible] avant la messe
[illegible] aspersion sur les fidèles [illegible] Moyen âge les
[illegible]. Les bénitiers reçurent au Moyen âge les
[illegible] ad aquam benedictam, de urcei et d'eau-
[illegible]. Ils ont été souvent exécutés en matières pré-
[illegible] très-richement décorés. Le cul-de-lampe de
[illegible] reproduit le bénitier [illegible] d'Aix-la-Cha-
[illegible] qui est enrichi de [illegible] d'or gemmés [1]. Nous
[illegible] déjà cité (tome II, page 221), en l'attribuant à
[illegible] carolingienne; mais nous devons peut-être
rectifier sur ce point; les [illegible] qu'on voit dans
[illegible] intérieur de l'ornement [illegible] portent la jaque
[illegible] genre d'armure n'a
[illegible] le, et si l'on admet qu[illegible] siècle, il faudrait
[illegible] été en usage avant le [illegible] de la renaissance
[illegible] ter ce joli monument au [illegible] l'influence des artistes
[illegible] produisit sous les Othon [illegible] un autre bénitier
[illegible]. Nous avons cité égal[illegible] cathédrale de Milan
[illegible] ivoire sculpté que conserv[illegible] bénitiers en métaux pré-
[illegible] me I, page 223). Quant au[illegible] en rencontre de nom-
cieux, ils ont disparu, mais [illegible] titres. La plus ancienne
breuses mentions dans les vie[illegible] titres. La plus ancienne
que nous ayons trouvée est dans la Vie de Guillaume,
évêque d'Auxerre (1167 † 1181), qui donna à son église,
à son retour du concile de Latran, « unum urseum argen-
» teum, VIII marcharum, ad reponendam aquam bene-
» dictam [2] ». On lit dans l'inventaire du Saint-Siége
de 1295 : « Unum vas de argento ad aquam benedic-
» tam, cum aspersorio de argento, cum scutis ad arm[illegible]

(1) M. Didron a fait dessiner le monument et en a publié la gravur[e]
avec une description dans les *Annales arch.*, t. XIX, p. 79 et 103.

(2) *Hist. episc. Autissiod.*, ap. LABBE, *Nova bibl.*, t. I, p. 477.

» ursinorum[1] ». On trouve fréquemment la mention de beaux bénitiers dans les inventaires des princes au quatorzième et au quinzième siècle. Nous ne signalerons que celui de l'inventaire de Charles V : « Eaue-» benoistier et son aspergès d'or[2] ».

§ XI.

LES AUTELS D'OR ET LES PAREMENTS.

Dès que l'Église put exercer son culte au grand jour, les fidèles s'empressèrent de revêtir d'une riche ornementation l'autel sur lequel se célébraient les saints mystères. Quelquefois on l'enveloppait entièrement de métaux précieux, mais le plus souvent le devant était seul recouvert d'une table de métal, d'ivoire ou de bois sculptés, ou bien encore formée d'une riche étoffe. Cette table a reçu les noms de frontale, de pallium, de tabula altaris, de paliotto et de parement. Dans l'Église grecque, on ne se servait pas de parement ; les autels, portés par des colonnes, restaient à jour en dessous[3] : mais les Grecs ont fait des autels entièrement d'or. Pulchérie, fille d'Arcadius, avait donné un autel d'or à la première église Sainte-Sophie, bâtie par Constantin ; Justinien avait élevé un autel d'or émaillé, porté par des colonnes d'or, dans l'église Sainte-Sophie qu'il construisit, et dans celle des Saints-Apôtres, et Basile le Macédonien orna également d'un autel d'or émaillé la nouvelle basilique qu'il fit édifier[4].

(1) *Inv. de omn. rebus inv. in thes. Sedis Apost.*, f° 58.

(2) Ms., Bibl. Impér., n° 8356, f° 34.

(3) Εὐχολόγιον *sive Rituale Græcorum*, interpretatione Jacobi Goar; Lut. Par., 1647, p. 617.

(4) Voyez tome I, p. 57, et t. II, p. 7 et 14.

autels d'or et d'argent ne manquèrent pas non Occident. Avant de quitter Rome, Constantin entièrement revêtir d'or et d'argent l'autel de Saint-rre; le métal pesait 350 livres et était enrichi d'émeraudes, d'hyacinthes et de perles au nombre de 400. Il éleva aussi sept autels d'argent dans la basilique qui portait son nom, et un autel du même métal dans le mausolée de sa mère Hélène [1]. Le grand autel de la basilique de Saint-Pierre fut renouvelé à la fin du huitième siècle : il était entièrement d'or et d'argent, et décoré de bas-reliefs; le pape Adrien Ier († 795) y avait employé 597 livres d'or. Son successeur, Léon III, fit élever dans cette église plusieurs autels d'argent enrichis de bas-reliefs et de peintures en émail. Pascal Ier et Grégoire IV firent également exécuter dans les églises de Rome des autels revêtus de bas-reliefs d'argent. Le neuvième siècle nous a laissé un magnifique spécimen de ces autels d'or et d'argent dans celui de la basilique de Saint-Ambroise de Milan, qui subsiste encore aujourd'hui, et dont nous avons donné la description [2]. Nous pouvons joindre à cet autel ceux de Pistoia et du Baptistère de Saint-Jean, chefs-d'œuvre des orfévres à l'époque de la Renaissance en Italie [3]. Pour la France, nous avions à l'abbaye de Saint-Denis le grand autel dont Suger avait complété le revêtement par des plaques d'or historiées [4]. Quant aux parements d'or et d'argent offrant des bas-reliefs et enrichis de pierres précieuses

(1) *Liber pontificalis,* t. I, p. 93, 85 et 101.

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 226, 232, 278, 340 et 343; t. II, p. 13. — Voyez notre tome II, p. 127 et suiv., et 137.

(3) Voyez t. II, p. 429 et suiv., 477 et suiv.

(4) Voyez t. II, p. 263.

nous en avons cité un grand nombre appartenant aux différents siècles du Moyen âge, en traitant de l'orfévrerie, et nous aurions pu en signaler davantage; rappelons seulement, parmi ceux qui subsistent encore, la Pala d'oro de Venise convertie en retable, le parement de Bâle au Musée de Cluny, celui d'Aix-la-Chapelle et celui du grand autel du Dôme de Monza [1].

§ XII.

NAPPES D'AUTEL

Les trois nappes dont on recouvre les autels ne peuvent être faites depuis plusieurs siècles qu'en toile de chanvre ou de lin; mais dans les anciens temps, le dessus de l'autel participait à la riche ornementation du contour et était couvert d'une étoffe précieuse, souvent brodée ou enrichie de pierres fines. On trouve souvent ces couvertures d'autel relatées dans les auteurs du Moyen âge. Parmi les objets compris dans le testament de l'abbé Aridius, que Grégoire de Tours nous a fait connaître, figure une palla pour l'autel de Saint-Hilaire, palla super altario, enrichie d'or et de perles [2]. Le *Liber pontificalis* en fournit un grand nombre d'exemples. Ainsi le pape Zacharie († 752) fit faire pour couvrir l'autel de Saint-Pierre une étoffe tissue d'or, ornée de pierres précieuses, fecit vestem sub altare beati Petri ex auro textam, où l'on voyait la Nativité du Christ. Adrien Ier et Léon III gratifièrent presque toutes les églises de Rome de ces vestes super altare, que les auteurs

(1) Voyez t. III, p. 396, et t. II, p. 191, 195 et 425.
(2) *Libri miraculorum*, Lut. Par., 1699, col. 523.

ne la vie de ces papes désignent ainsi, par exemple : « Une » étoffe d'or pur enrichie de gemmes, où l'Assomption de » la Mère de Dieu est reproduite; une étoffe de stauracin » bordée de pourpre; une étoffe de soie avec les sujets de » la Passion et de la Résurrection exécutés en or trait, » vestem chrysoclavam habentem historiam..... [1]. » Au onzième siècle, Robert Guiscard offrait à l'église du Mont-Cassin une nappe d'autel, coopertorium altaris, de soie enrichie de perles et d'émaux [2]. Nous pourrions fournir des exemples jusqu'au quatorzième siècle. Ainsi on lit dans l'inventaire de Notre-Dame de Paris, de 1431, sous le titre de nappes à parer : « Une nape parée ouquel parement est la vie de monsieur saint Loys; — » une paule de soie blanche royée d'or... laquelle sert » au grand autel par manière de nape à la parer aux » festes solempnelles [3] ». Il ne peut être là question de devants d'autels, car l'article qui suit est précisément intitulé : « Parement d'autel à mettre au-devant des » tables du grant autel ». Ces nappes pouvaient avoir été faites à la fin du treizième siècle.

§ XIII.

LES COURONNES D'OR.

Les couronnes d'or enrichies de pierres précieuses ont été l'un des plus riches ornements dont les autels furent parés. Des croix d'or gemmé y étaient atta-

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 75, 197 et 239. Sur le chrysoclavum, voyez page 335 de ce tome.

(2) Leo Ost., *Chron. S. mon. Casin.*; Lut. Par., 1668, p. 400.

(3) Ms., Archives de l'Emp., L. 509², p. 18 et 20.

chées. Les souverains consacraient quelquefois à Dieu la couronne dont leur tête était ornée; mais le plus souvent les couronnes des autels avaient été spécialement faites avec la destination d'offrande. Elles étaient fixées à la voûte du ciborium et pendaient avec les croix au-dessus des autels. C'est Constantin qui en avait introduit l'usage. Avant de quitter Rome, il donna à la basilique Constantinienne quatre couronnes d'or pur pesant quinze livres; elles étaient suspendues avec une lampe d'or au-dessus de l'autel [1]. Cet usage fut sans doute par lui porté à Constantinople. Nicétas prétend que la propre couronne de ce prince était placée au-dessus de l'autel de Sainte-Sophie en 1185, et qu'elle servit à couronner Isaac l'Ange [2]. Ce qui est certain, c'est que Sophie, veuve de Justin II, et Constantine, épouse de l'empereur Maurice (582 † 602), ayant offert une précieuse couronne à ce prince, il la fit suspendre au-dessus de la sainte table dans le temple de Sainte-Sophie [3]. Des exemples semblables sont fréquents en Orient [4]. Le trésor de Saint-Marc à Venise conserve une superbe couronne d'or byzantine, que nous avons décrite tome II, page 79. En Occident, l'usage des couronnes d'or était général. Le *Liber pontificalis* en mentionne un grand nombre données aux églises de Rome. Nous en avons également cité plusieurs qui ont été exécutées tant en France qu'en Allemagne durant le cours du Moyen âge. Nous offrons à nos lec-

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 85.

(2) Nicetæ Choniatæ *Historia*, lib. II, § 2; Bonnæ, 1835, p. 449.

(3) Cedreni *Compend. hist.*; Bonnæ, t. I, p. 701.

(4) Voyez notre tome II, p. 46 et 49.

tenez la reproduction de deux de ces couronnes d'aut
dans le cul-de-lampe du chapitre Ier de l'Orfévrer
(t. II, p. 515) et dans la planche XXXII de not
Album.

§ XIV.

LES AUTELS PORTATIFS.

L'usage des autels portatifs n'est pas antérieur
septième siècle. Le plus ancien que l'on puisse citer
celui dont se servait dans ses voyages saint Vulfra
évêque de Sens [1]. Le vénérable Bède, au huitiè
siècle, parle dans ses écrits des autels portatifs. Hi
mar, archevêque de Reims († 882), en permet l'emp
dans ses capitulaires, et depuis cette époque l'usage
est fréquemment constaté dans les auteurs. Ils reçoiv
les noms de altaria portatilia, gestatoria, tabulæ iti
rariæ. L'inventaire du trésor du Saint-Siége en conti
plusieurs sous le titre de altaria viatica : « Unum alt
« viaticum de diaspro viridi et rubeo guarnitum
« argento laborato ad nigellum [2]. » Ces instrume
se composent ordinairement d'une table de marbre
de pierre dure enchâssée dans une pièce de bois qui
renfermée dans une enveloppe de métal laissant
pierre à découvert. Des reliques étaient disposées so
la pierre et souvent dans de petites cavités couvertes
cristal. Le métal a reçu une riche ornementation
ciselure, de gravure, de niellure, d'émaillerie, et e
souvent rehaussé de pierres précieuses. La collectio

(1) *Acta SS. ord. S. Benedicti*, sect. 3, p. 1.
(2) *Invent. de omn. rebus inv. in thes. Sedis Apost.*, fo 82.

Debruge[1] possédait un autel portatif très-curieux que M. Viollet-le-Duc a reproduit dans son *Dictionnaire du Mobilier français;* il appartenait à un abbé de Scheida, diocèse de Cologne, au milieu du treizième siècle. L'église du village de Conques conserve deux autels portatifs du onzième et du douzième siècle; le plus beau des deux, qui est d'albâtre oriental avec une bordure enrichie d'émaux sur or et de pierreries, a été reproduit par M. Darcel avec une excellente description[2]. Le docteur Rock en possède un qui a été publié dans les *Annales archéologiques*[3].

En Allemagne, au onzième et au douzième siècle, les autels portatifs reçurent une forme différente. La table de marbre et son encadrement formèrent le dessus d'un petit coffret auquel on donna la forme d'un autel. Il pouvait renfermer des reliques d'un assez gros volume. Notre planche CVIII donne la reproduction d'un autel portatif de ce genre. Nous en avons cité d'autres en traitant de l'émaillerie[4].

§ XV.

LES CHÂSSES ET LES RELIQUAIRES.

Les corps des saints furent originairement placés sous les autels. Dans les grandes basiliques, comme à Saint-Pierre de Rome, un souterrain bâti au-dessous renfermait un sarcophage qui recevait le corps du saint

(1) M. Jules Labarte, *Descript. de la coll. Debruge*, n° 1477. Cet autel appartient aujourd'hui à M. Sellières.

(2) *Trésor de l'église de Conques;* Paris, 1861.

(3) Tome XII, p. 113.

(4) Voyez t. III, p. 453 et 458.

patron de l'église. Il paraît que dès l'époque carolingienne les corps des saints furent exhumés et placés dans des coffres auxquels on donna le nom de capsa et de arca. Les incursions des Normands contribuèrent à répandre cet usage. Les moines n'avaient garde d'abandonner les restes des saints protecteurs de leur abbaye à la fureur des Barbares; ils les plaçaient donc dans des coffres de bois facilement transportables, et fuyaient en emportant leur plus cher trésor. Lorsque le pays était pacifié, les moines, après avoir relevé leur monastère, donnaient aux ossements de leurs saints patrons une châsse riche et brillante qu'ils élevaient en arrière de l'autel ou dans un lieu vénéré de l'église. Plusieurs de ces châsses gardèrent une dimension suffisante pour contenir un corps entier; mais comme les restes des saints ne présentaient le plus ordinairement que des ossements séparés, on fit des châsses plus petites qui avaient cependant la forme d'un cercueil. Cette forme fut conservée exclusivement jusque vers le milieu du douzième siècle et continua longtemps après à être en usage. Nous avons cité un très-grand nombre de châsses en forme de tombes dans notre historique de l'orfèvrerie. Celles de saint Servais et de saint Éribert, et surtout celle de Charlemagne, que reproduit notre planche XLVII, peuvent être regardées comme les plus belles [1]. Vers le milieu du douzième siècle, on commença à modifier la forme de la châsse en ajoutant aux extrémités des pignons, et on en arriva à lui donner la figure d'une chapelle et même celle d'une église. La

(1) Voyez t. II, p. 230, 231 et 283.

châsse des Rois mages à Cologne, celle de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle et celle de saint Taurin d'Évreux peuvent être considérées comme les plus beaux monuments de ce genre qui soient parvenus jusqu'à nous [1].

Le reliquaire est un meuble dans lequel on renferme un fragment et souvent une parcelle soit du corps d'un saint, soit d'un objet sanctifié. Il diffère donc de la châsse, qui est un cercueil, ou qui en est tout au moins la représentation. Les formes, les dimensions et les matières les plus diverses ont été employées dans les reliquaires. Les métaux précieux ont souvent servi à leur exécution, mais on en fit également en cuivre, en ivoire, en bois et en cristal. En Orient, les reliquaires étaient le plus ordinairement des coffrets, des boîtes et des croix. Les parcelles de la vraie croix qui furent apportées en Occident étaient toujours renfermées dans des croix d'or qui depuis le neuvième siècle se présentent avec une double traverse. Le *Liber pontificalis* en offre des exemples qui remontent fort loin. Le pape saint Hilaire (461 † 468) « fit dans l'oratoire Sainte-Croix » une confession où il déposa du bois de la croix du » Seigneur dans une croix d'or gemmé ». Le pape Symmaque (498 † 514) fit également une croix d'or, du poids de dix livres, enrichie de pierres précieuses, dans laquelle il renferma du bois de la vraie croix [2]. En Occident, les reliquaires reçurent toutes sortes de formes. Nous en avons fourni de nombreux exemples en traitant de la sculpture en ivoire et de l'orfèvrerie.

(1) Voyez-en la description t. II, p. 233, 287 et 307.
(2) *Liber pontificalis*, t. I, p. 155 et 176.

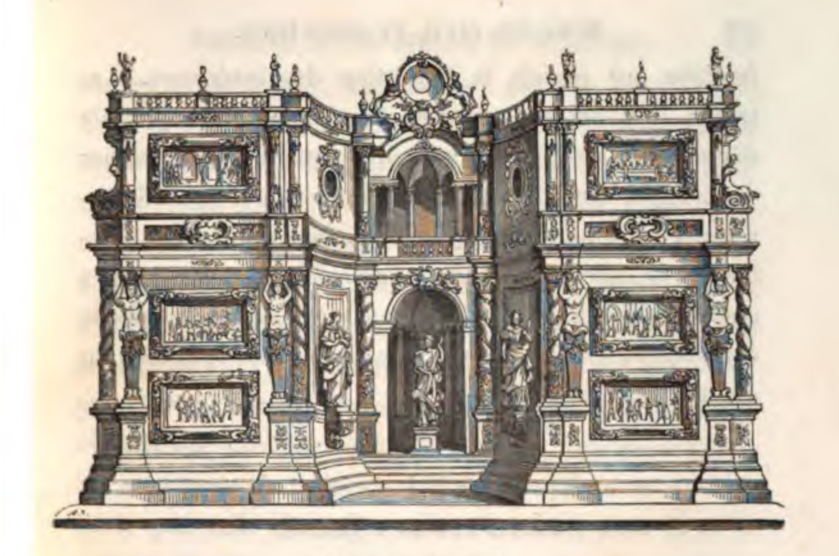
§ XVI.

LES DIPTYQUES ET LES RETABLES.

Les diptyques et les retables ont fait partie de la déc
ration de l'autel. Ils ont été le plus ordinairement ex
cutés en ivoire et en bois; on en a fait aussi en argen

Nous avons déjà traité ce sujet, et nous prions le le
teur de se reporter à notre tome Ier, pages 205, 23
et 208. Nous avons aussi donné dans notre tome II
description des plus beaux retables d'orfèvrerie q
soient parvenus jusqu'à nous.





CHAPITRE II.

MEUBLES A L'USAGE DE L'HABITATION.

De tous les monuments de la vie privée à l'époque du Moyen âge, les meubles à l'usage de l'habitation sont les plus rares ; à peine si quelques-uns ont survécu. C'est seulement dans les miniatures des manuscrits et dans quelques bas-reliefs sculptés qu'on peut prendre une idée de la forme donnée aux meubles jusqu'au quinzième siècle, et de l'ornementation qui leur était propre. Depuis le dixième siècle jusque vers le milieu du quatorzième, les représentations figurées dans les manuscrits ne sont même que de peu de secours, puisque, durant toute cette période, les figures et les sujets sont peints ordinairement sur fond d'or ou sur fond de mosaïque. Les meubles se montrent rarement avant que les artistes se soient exercés dans la perspective et aient donné aux fonds de leurs compositions une pro-

mit la figuration des intérieurs. Les
es anciens auteurs fournissent fort peu de
s. Les vieux inventaires pourraient en donner
ge, mais ils sont extrêmement rares antérieu-
au quatorzième siècle. Il faut donc nous con-
de quelques notions imparfaites et de vagues
pour tout le temps qui s'est écoulé depuis le
encement du Moyen âge jusque vers le milieu du
zième siècle.

§ I.

DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

Si l'on s'en rapporte aux rares manuscrits grecs et aux monuments de sculpture antérieurs au règne de Justinien, il est à croire que les meubles avaient conservé jusqu'à cette époque les formes de l'antiquité presque sans altération. Ainsi, l'on voit dans l'une des miniatures du Dioscoride de Vienne, que reproduit notre planche LXXVIII, la princesse Juliana Anicia assise sur un siége qui a conservé la forme des chaises curules antiques. On retrouve également ce siége dans les diptyques consulaires du cinquième siècle et des premières années du sixième. Mais la forme des meubles paraît avoir changé à l'époque de Justinien, bien que, à partir du règne de ce prince, dans les monuments de la sculpture, les artistes aient continué à puiser leurs inspirations dans les modèles que leur offrait la statuaire antique. La décoration des meubles devient d'une richesse incroyable. Les mosaïques et les manuscrits jusqu'au treizième siècle nous offrent

souvent des trônes, des siéges, des lits enrichis de dorures et d'incrustations; les brillantes étoffes qui les revêtent en partie sont elles-mêmes rehaussées de pierreries. Nous avons au surplus déjà signalé, d'après les auteurs, des trônes, des siéges et des lits entièrement d'or et rehaussés de pierres fines, des tables d'or et d'argent et des orgues portatives enrichies de pierreries et d'émaux [1]. Mais la forme des meubles s'était singulièrement alourdie; la pureté du goût et la grâce avaient été sacrifiées à la richesse de l'ornementation. On peut juger de la forme du trône impérial au sixième siècle par celle du siége où le Christ est assis dans la grande mosaïque de Sainte-Sophie, qui est reproduite dans notre planche CXVIII. On verra des siéges byzantins plus simples appartenant au sixième ou au septième siècle sur les planches V, VI et LXXIX de notre Album, et un trône du neuvième dans la planche LXXXVI.

§ II.

EN OCCIDENT JUSQU'À LA FIN DU XIVe SIÈCLE.

En Occident, durant l'époque mérovingienne, les formes de l'antiquité romaine paraissent avoir subsisté dans les meubles. Le siége de Dagobert en fournit la preuve [2]. Les miniatures des manuscrits écrits au commencement du règne de Charlemagne peuvent faire encore supposer que les formes romaines auraient été conservées aux meubles durant le règne de ce prince; mais l'influence byzantine qui se fit sentir

(1) Voyez tome II, p. 23, 26, 28, 36, 54.

(2) Voyez la figure t. I, p. 391, et la description p. 429.

dans les arts ne tarda pas à les faire singulièrement modifier dans leur exécution. Dans l'évangéliaire donné par Louis le Débonnaire à l'abbaye Saint-Médard de Soissons, le Christ et les évangélistes sont représentés assis sur des siéges à dossier drapés à la manière byzantine; dans la Bible de Charles le Chauve et dans l'évangéliaire de l'empereur Lothaire, on voit les deux souverains sur des trônes à dossiers élevés qui sont également drapés; enfin Charles le Chauve est reproduit assis sur un trône complétement byzantin dans la miniature de son livre de prières, dont notre planche LXXXIX a donné un fac-simile [1].

A l'époque ogivale, les meubles en bois furent en général d'une grande simplicité jusqu'à la fin du règne de saint Louis. L'ornementation qu'on leur donnait était empruntée à l'architecture. Ces meubles étaient en petit nombre. Dans une habitation seigneuriale au douzième et au treizième siècle, on trouvait des coffres ou bahuts où l'on renfermait les habits, le linge, les objets précieux et l'argent, et qui servaient de bancs et souvent même de tables, des lits, la chaire du seigneur, des bancs à dossier et quelques escabeaux, le buffet qui était mobile et autour duquel on pouvait tourner pour faire le service pendant les repas, et le dressoir en forme d'étagère qu'on garnissait de nappes et sur lequel on rangeait la vaisselle de prix. Les lits étaient entourés d'étoffes, et les gros meubles garnis seulement de coussins et de tapis sarrasinois. Néanmoins, dès la fin du onzième siècle, les progrès qui commencèrent à

[1] Sur ces différents manuscrits, consulter notre tome III, p. 92 et suivantes.

se faire sentir dans les arts du dessin eurent une heureuse influence sur la fabrication du mobilier. Théophile nous apprend, dans sa *Diversarum artium schedula,* que certains meubles légers, comme les pliants et les escabelles, ceux qu'on ne couvrait pas d'étoffe, et aussi les selles de cheval et les litières à porteur, étaient ornés tout à la fois de peintures et de sculptures; qu'on ne se contentait pas de décorer les parties lisses des meubles sculptés d'une application de couleur, mais qu'on y peignait des figures, des animaux, des feuillages, des ornements de toute sorte, et que les peintures se faisaient quelquefois sur fond d'or[1]. Un chroniqueur contemporain de la première croisade dit aussi que les comtes, les ducs et les seigneurs qui partirent pour la Terre sainte avaient des lits peints en or et en couleur, et enrichis d'argent[2]. Vers le milieu du douzième siècle, les siéges, les lits et les autres meubles commencèrent à prendre des formes plus élégantes et plus variées. Les bois façonnés au tour entrèrent généralement alors dans leur composition[3]. Au treizième siècle, les ornements sculptés d'un léger relief se mêlent aux bois tournés[4]. La simplicité qui régnait à l'époque de saint Louis ne permit pas de donner alors une riche ornementation aux meubles à l'usage de l'habitation. Les huchers qui fabriquaient les bahuts, le meuble domestique le plus usuel du Moyen âge, fai-

(1) *Divers. artium schedula*, lib. I, cap. XXII.

(2) *Belli sacri historia*, ap. MABILLON, *Musæum italicum*, t. I, p. 140.

(3) Bas-relief de la cathédrale de Chartres. — Bibl. de Strasbourg, ms., *Hortus deliciarum*; — WILLEMIN, *Mon. franç. inéd.*, pl. LXXIV et LXXVII.

(4) Portail de la cathédrale d'Auxerre.

saient encore partie de la corporation des charpentiers lors de la rédaction des ordonnances d'Étienne Boiliaue sur les arts et métiers de Paris; c'est assez dire ce qu'étaient ces meubles qu'on trouvait toujours dans l'intérieur des appartements. Mais la sculpture en bois devint bientôt fort en vogue, et les meubles, dans le dernier tiers du treizième siècle, furent enrichis d'ornements sculptés, remarquables par la délicatesse du travail et la complication des détails. Les huchers étaient alors devenus artistes. On a en effet conservé quelques bahuts ornés non-seulement de décorations empruntées à l'architecture, mais encore de figures, de masques et d'animaux fantastiques en bas-relief, dont le dessin, accentué avec énergie, ne manque pas de correction. On a vu à l'exposition du Musée rétrospectif, en 1865, un bahut en chêne de la fin du treizième siècle ou des premières années du quatorzième, qui peut passer pour l'un des meilleurs spécimens subsistant de ces sortes de meubles [1]. Sur la face antérieure, on voit les douze pairs de France sous des arcades ogives géminées : ils sont couverts de leur armure et tous dans une attitude différente; le côté droit représente les quatre fils Aymon à cheval, le côté gauche un sujet érotique que l'on est assez étonné de rencontrer sur un coffre destiné sans doute à l'appartement d'une femme. Le couvercle est décoré de douze quatrefeuilles en bas-relief qui reproduisent des scènes de mœurs. Ce meuble avait été peint; sa ferrure est ciselée et fort belle.

En France, au quatorzième siècle et même dans la

(1) *Catalogue du Musée rétrospectif;* Paris, 1865, nº 384. Ce bahut appartient à M. Alf. Gérante.

première moitié du quinzième, la principale ornementation des meubles consistait en riches étoffes et en tapisseries. Les lits étaient complétement enveloppés dans de larges draperies flottantes. Le chevet seulement, dans la partie qui s'élevait au-dessus de la tête de la personne couchée, recevait quelques moulures et ornements sculptés; tout le surplus du lit était couvert d'étoffes précieuses tissées ou brodées; les ciels à lambrequins qui les surmontaient étaient traités de même. Les siéges et les bancs qu'on plaçait dans les chambres se couvraient également d'étoffes et de tapisseries. Les Comptes de l'argenterie du roi Jean, de 1350 à 1355, et l'Inventaire de Charles V, que nous avons souvent cités, offrent la description d'une grande quantité de ces étoffes destinées à la parure des lits et des meubles. Les murs des chambres étaient également tendus de tapisseries ou d'étoffes enrichies de broderies. Nous en avons déjà parlé en traitant des étoffes et des tapisseries. Mais toute cette riche ornementation des lits et des meubles n'était pas établie dans les chambres à demeure fixe. Le Roi, les princes et les grands seigneurs avaient pour habitude, quand ils allaient de la ville à la campagne ou de la campagne à la ville, d'emporter avec eux la partie précieuse de leur mobilier, et jusqu'aux matelas. Aussi trouve-t-on toujours dans les comptes des argentiers un article important pour les coffres. Pour en fournir un exemple, nous citerons cet article du compte d'Étienne de la Fontaine, argentier du roi Jean, intitulé Coffrerie pour le Roy : « Guillaume Le Bon, coffrier, pour » un grand coffre fermant à clef... pour mectre et porter » les robes dudit seingneur... Pour 4 malles et 4 bahus,

» baillés et délivrés à Thomas de Chaalons, courtepoin-
» tier le Roy, pour charger dedans la courtepointerie et
» tapisserie des chambres du Roy et de nosseigneurs,
» et porter hors de Paris aux termes de Pasques et de
» Toussains, quelle part qu'ils soient [1]. »

§ III.

ORNEMENTATION DES MEUBLES EN BOIS PAR LA SCULPTURE AU XV[e] ET AU XVI[e] SIÈCLE.

On a pu voir, dans l'historique que nous avons tracé de la sculpture en bois, que cette branche de l'art avait pris en France et en Allemagne un immense développement au commencement du quinzième siècle; l'ornementation des meubles à l'usage de l'habitation se ressentit naturellement du goût qui prédominait : la sculpture fut substituée le plus souvent pour leur décoration à toute autre sorte d'embellissement. Il subsiste encore un certain nombre de meubles du quinzième siècle, et les manuscrits à miniatures de cette époque peuvent suppléer, au surplus, à l'insuffisance des monuments. A partir du quinzième siècle, les miniaturistes abandonnèrent complétement les fonds d'or ou de mosaïque des siècles précédents, pour les remplacer par des paysages et par des intérieurs d'une ordonnance profonde; et, conséquents dans leur système, ils placèrent dans les habitations tous les meubles en usage de leur temps, de même qu'ils donnaient à tous les personnages de leurs compositions les costumes contemporains. Ainsi, l'on peut voir dans les manuscrits

(1) M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 121.

de cette époque la représentation de chambres à coucher et de cabinets de travail, avec tous les meubles qui les garnissent. Ce sont, dans les chambres à coucher : le lit encourtiné, à ciel à gouttières, avec ses riches couvertures; la chaire à côté du lit, le tableau de dévotion ou le petit autel domestique appendu à la muraille, le dressoir et une foule d'autres petits meubles; dans les cabinets de travail : la haute chaire ou faldistoire à dossier élevé, le pupitre tournant, nommé roue, sur lequel on posait les livres, qu'on pouvait ainsi faire passer sous ses yeux et consulter tour à tour sans se déranger, et diverses sortes de pupitres pour écrire.

Les parties sculptées des meubles du quinzième siècle reproduisent presque constamment les dispositions les plus élégantes et les plus compliquées des décorations architecturales de cette époque. Les étoffes ne sont plus employées dans les siéges que sur les parties où elles sont indispensables, comme au dossier et sur le banc; quelquefois un ciel en tapisserie recouvre encore la chaire principale; mais, en général, on laisse le bois aussi à découvert que possible, pour le charger d'ornements sculptés. Les lits mêmes, en conservant les courtines qui les enveloppaient au quatorzième siècle, laissaient voir presque toujours un chevet finement découpé à jour et sculpté avec ces complications de détails et tout à la fois cette élégance qui caractérisent l'ornementation du style ogival flamboyant.

Le goût pour les meubles en bois sculpté s'est maintenu en France pendant toute la durée du seizième siècle. Dès la fin du quinzième, on y avait sculpté des figures et des bas-reliefs au milieu des décorations archi-

tectoniques du style ogival. Au seizième siècle, ces décorations sont abandonnées, les meubles se couvrent de bas-reliefs et même de figures de haut relief et de ronde bosse empreintes de toute la pureté de dessin de cette belle époque. Si des dispositions architecturales servent d'encadrement à ces fines sculptures, elles sont empruntées à l'architecture italienne de la Renaissance. Dans le dernier quart du seizième siècle, la manie de faire du luxe et le désir de déployer une grande magnificence firent tomber les sculpteurs en meubles dans toutes sortes d'exagérations. Les ornements furent prodigués sans mesure; les mascarons, les gaînes, les figures hybrides, les arabesques recouvrirent tous les panneaux, et laissèrent à peine un champ pour faire ressortir les détails exagérés de ces compositions.

En traitant de la sculpture en bois [1], nous avons cité un assez grand nombre d'artistes français, flamands et allemands. Il n'est pas douteux que plusieurs d'entre eux n'aient sculpté des meubles lorsque des travaux plus artistiques venaient à leur manquer. Nous devons joindre à ces artistes François L'Heureux, qui est nommé dans les comptes du trésorier « des œuvres et édifices du roi Charles IX » pour 1564-1565, comme ayant reçu une certaine somme pour avoir « taillé en » bois une grande armoire de la Royne, enrichie de » masques, festons et autres ornements ». Notre planche CXLVIII reproduit une grande armoire qui doit appartenir à peu près à cette époque et qu'on peut regarder comme un des plus beaux meubles qui aient été faits en ce genre.

(1) Voyez tome I, p. 299 et suivantes.

Dans la seconde moitié du quatorzième siècle et au quinzième, d'habiles artistes s'étaient livrés, en Italie, à la statuaire en bois [1]; d'autres artistes s'appliquèrent à ces époques et au seizième siècle à l'ornementation des meubles. Giuliano da Maiano (1432 † 1490), qui s'est fait un nom dans l'architecture, sculpta, aidé de son frère Benedetto et d'un certain Francesco dit Il Francione, les portes de bois de la salle d'audience du palais de la Seigneurie à Florence, les ornements sculptés des armoires de la sacristie de Santa-Maria-del-Fiore et ceux du chœur du Dôme de Pérouse [2]. Baccio d'Agnolo (1460 † 1543), architecte et sculpteur, s'occupa aussi dans sa jeunesse de sculpture en bois à Florence, sa patrie. Il fit les ornements de l'orgue et du maître-autel de l'église della Nunziata et ceux de l'orgue de Santa-Maria-Novella. Il sculpta encore de sa main l'encadrement en bois d'un tableau de Fra Bartolommeo et les ornements de la salle nouvelle du grand conseil [3]. Après sa mort, ses fils Giuliano, Filippino et Domenico s'occupèrent de la sculpture en bois et devinrent les plus habiles sculpteurs de meubles de la Toscane. Giuliano, bien qu'associé à Baccio Bandinelli pour l'exécution de grands travaux d'architecture, n'avait pas fermé son atelier de sculpture en meubles, et produisit de nombreux ouvrages de menuiserie sculptée, que Vasari cite avec éloge [4].

(1) Voyez t. I, p. 304.

(2) Vasari, *Comment. alla Vita di Giuliano da Maiano;* Firenze, 1848, p. 8; — Dott. Gaye, *Cart. d'artisti*, t. I, p. 575.

(3) Vasari, *Vita di Baccio d'Agnolo;* — Dott. Gaye, *Carteggio d'art.*, t. I, p. 588.

(4) Vasari, *Vita di Baccio d'Agnolo.*

Il faut encore nommer, parmi les premiers maîtres sculpteurs en meubles et en panneaux de menuiserie, à la fin du quinzième siècle, Francesco, fils d'Angelo, Clemente Taxi et son frère Zenobio, Francesco Nerone, Antonio di San-Gallo et Bartolommeo, fils d'Angeli Donati, qui travaillèrent aux boiseries et aux siéges de la salle et de la chapelle du grand conseil, à Florence[1].

§ IV.

ORNEMENTATION DES MEUBLES PAR LA PEINTURE EN ITALIE, AU XIVe, AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE.

Dans la seconde moitié du treizième siècle, la peinture, en Italie, voyait s'ouvrir pour elle l'ère de la Renaissance. Au commencement du quatorzième, elle avait abandonné les vieux types et jouissait d'une grande faveur. On ne manqua pas de l'appliquer à l'ornementation des meubles. A cette époque, on plaçait dans l'intérieur des habitations de grands coffres enrichis de sculptures, dont l'intérieur était garni en étoffe de soie, et qui servaient à renfermer les vêtements et les objets précieux. Sur les panneaux de ces espèces de bahuts, on faisait peindre des armoiries et des sujets tirés des Écritures saintes, de l'histoire et de la fable. Les lits, les siéges recevaient des peintures semblables[2]. Les artisans qui fabriquaient ces meubles étaient comptés au nombre des artistes. En 1349, les peintres, ayant fondé à Florence une société sous le nom de société de Saint-

(1) DOTT. GAYE, *Cart. d'artisti*, t. I, p. 577, 581, 587 et 588.

(2) VASARI, *Vita di Dello*; — LANZI, *Histoire de la peinture en Italie*, traduction de madame DIEUDÉ, t. I, p. 84.

Luc, y avaient admis les artistes ornemanistes qui travaillaient le bois et le métal. La société des peintres de Venise comptait au nombre de ses membres des coffretiers, des doreurs et des vernisseurs. Dans les statuts des peintres de Padoue, on voit figurer ceux qui peignaient les coffres [1]. Enfin, la corporation des peintres de Bologne avait admis jusqu'aux selliers et aux gaîniers. Plus tard, on ne put forcer tous ces artisans à sortir de la société des peintres qu'à force de procès et d'arrêts judiciaires. Vasari nous apprend que le goût pour les meubles décorés de sujets peints devint tellement en faveur, que les meilleurs peintres du quinzième siècle acceptaient volontiers des travaux de ce genre. Dello, peintre florentin de mérite (né à la fin du quatorzième siècle, il vivait encore en 1455), qui réussissait surtout dans les figures de petite proportion, ne fut occupé pendant longtemps qu'à peindre des coffres, des siéges, des lits et d'autres meubles ; il s'était acquis une grande réputation dans ce genre de travail dont il fit sa spécialité et qui lui procura une fortune considérable. Il avait peint, entre autres choses, un ameublement complet pour Jean de Médicis. Donatello, dans sa jeunesse, avait aidé Dello en moulant en stuc des sujets et des ornements qui accompagnaient les peintures [2]. On continua au seizième siècle à décorer certains meubles de peintures. On trouve encore dans les palais, en Italie, et dans les collections, des meubles qui sont enrichis de sujets fort gracieux.

(1) *Statuti della fraglia de' pitt. Padovani del* 1441, ap. Dott. Gaye, *Cart. d'artisti*, t. II, p. 43.

(2) Vasari, *Vita di Dello*.

§ V.

ORNEMENTATION DES MEUBLES PAR LA MARQUETERIE EN ITALIE, DU XIIIe AU XVIe SIÈCLE.

La marqueterie, qui tire son origine de l'imitation des procédés de la mosaïque, dont elle cherche à produire les effets avec des bois de diverses couleurs, de l'ivoire et quelques autres matières, fut appliquée en Italie, dès le douzième siècle, à la décoration des meubles. Elle y était fort en vogue, surtout à Venise, durant le treizième et le quatorzième siècle. A la vérité, jusque vers la fin du quatorzième, les ouvriers en marqueterie ne produisirent que des ornements qui étaient rendus avec des bois noirs et blancs [1], auxquels ils mêlaient quelquefois de l'ivoire; néanmoins la précision et le fini de leurs dessins font de ces marqueteries primitives une ornementation d'un très-bon effet. On en trouvera des exemples dans l'encadrement des diptyques et des retables exécutés en Italie au quatorzième siècle, et dans certains grands coffrets enrichis, comme ces retables, de petites plaques d'ivoire ou d'os reproduisant des figures [2]. Bientôt les Italiens devinrent fort habiles en ce genre de travail. Dès le commencement du quinzième siècle, les procédés de la marqueterie avaient reçu de notables améliorations. On était parvenu, à l'aide d'huiles pénétrantes et de couleurs bouillies dans l'eau, à donner aux bois des teintes assez variées pour imiter le feuillage des arbres, la limpidité des eaux, et pour

(1) Lanzi, *Hist. de la peint.*, trad. de madame Dieudé, t. III, p. 84.
(2) Voyez tome I, p. 238.

produire, par la dégradation des tons, les effets du lointain. Giuliano da Maiano et son frère Benedetto, que nous avons déjà nommés comme sculpteurs en bois, Giusto et Minore, Guido del Servellino et Domenico di Marietto, élèves de Giuliano, Baccio Cellini, Girolamo del Cecca, son élève, David de Pistoia, Geri d'Arezzo, sont cités par Vasari comme les plus habiles artistes en marqueterie du quinzième siècle [1]. Baccio d'Agnolo, que nous avons déjà nommé pour ses sculptures en bois, avait également fait de la marqueterie dans sa jeunesse. Vasari fait beaucoup de cas d'un Saint Jean-Baptiste et d'un Saint Laurent qu'il avait exécutés dans le chœur de Santa-Maria-Novella [2]. Giuliano et Benedetto da Maiano avaient enrichi de tableaux en marqueterie les armoires de la sacristie de Santa-Maria-del-Fiore. On les voit encore assez bien conservés. Les travaux des autres artistes en marqueterie ne subsistent plus.

Il faut nommer au seizième siècle Fra Giovanni et Fra Gabriello de Vérone, Fra Raffaello de Brescia, Fra Damiano de Bergame, Sebastiano de Rovigo, et Bartolommeo de Pola [3]. On voit dans la cathédrale de Sienne de belles stalles de Gabriello. Les stalles du chœur de la cathédrale de Bologne présentent des sujets en grisaille de deux tons, d'un bon dessin et d'une admirable exécution, qui sont signés de Damiano, avec la date de 1551; ils ont été restaurés en 1744 par Antonio de Vicence. Bartolommeo a laissé dans le chœur de la Chartreuse de Pavie des figures à mi-corps, de grandeur

(1) Vasari, *Vita di Giuliano et Benedetto da Maiano.*

(2) *Vita di Baccio d'Agnolo.*

(3) Cicognara, *Storia della scult.,* t. II.

naturelle, représentant des saints. Le dessin est assez sec, mais les couleurs sont très-belles.

La marqueterie, comme on le voit, fut principalement appliquée aux stalles et aux bancs des églises, et aux armoires des sacristies; mais on en décora également les meubles à l'usage de l'habitation, et surtout ces grands coffres dont nous avons parlé, qui se plaçaient dans l'intérieur des appartements chez les gens riches. Ces meubles étaient si estimés, que les princes étrangers en commandaient en Italie. Vasari rapporte que Benedetto da Maiano fit pour Mathias Corvin deux magnifiques coffres en marqueterie, et qu'il accompagna son ouvrage en Hongrie.

§ VI.

DES MEUBLES APPELÉS CABINETS, AU XVIe ET AU XVIIe SIÈCLE.

Dans la seconde moitié du seizième siècle et au dix-septième, on fit en Allemagne une sorte de meuble qui reçoit dans ce pays le nom de kunstschrank, mot composé qui signifie artistique-armoire, et que l'on désigne en France sous le nom de cabinet. Ce meuble est une espèce d'armoire ou de coffret, suivant qu'il est grand ou petit, garni d'un grand nombre de tiroirs et de compartiments. Sa façade rappelle presque toujours des dispositions architecturales. La confection de ces meubles appartenait ordinairement à l'ébénisterie, mais des artistes en tout genre concouraient à leur ornementation. On rencontre des cabinets auxquels ont tout à la fois travaillé le peintre, le sculpteur, l'orfévre, le graveur sur métal et le graveur en pierres fines, l'émailleur, le mosaïste

et l'artiste en marqueterie. Les bois précieux, l'ivoire, l'écaille, l'ambre, la nacre, les métaux et les pierres dures sont employés à les décorer. L'ornementation la plus usitée consiste en sculptures d'ivoire ou d'argent, statuettes et bas-reliefs, et en plaques d'ivoire enrichies d'une fine gravure dont les intailles sont noircies, ce qui produit un effet analogue à celui que donne la fonte du niello dans les intailles d'une planche d'argent gravée au burin. L'intérieur de ces meubles n'est pas moins soigné que l'extérieur. Le panneau principal en s'ouvrant laisse ordinairement à découvert le péristyle d'un édifice orné de colonnes, de balustrades et de statuettes, qui se répètent dans les glaces appliquées sur le fond. Les tiroirs sont très-souvent dissimulés par les décorations architectoniques.

Nuremberg, Dresde, mais surtout Augsbourg, où se trouvaient de si habiles sculpteurs en ivoire et des artistes orfévres si renommés, ont été le centre de la fabrication de ces meubles de luxe. Tous les orfévres allemands du seizième et du dix-septième siècle que nous avons nommés en traitant de l'orfévrerie ont fait des bas-reliefs et des statuettes pour les cabinets, et la plupart des pièces d'orfévrerie sculptée qui subsistent aujourd'hui proviennent de meubles de ce genre. Les musées d'Allemagne conservent avec soin un assez grand nombre de cabinets, dont quelques-uns ont révélé les noms des artistes qui les ont fabriqués et décorés. Dans le Musée historique de Dresde, au milieu d'une grande quantité de ces beaux meubles, nous en avons remarqué un d'une fort belle exécution, portant le nom de Hans Schieferstein de Dresde, qui

est enrichi de figures et de bas-reliefs d'ivoire et de fines gravures sur plaques de même matière. Un pupitre décoré de la même façon, qui accompagne ce cabinet, est daté de 1568. Un autre cabinet d'ébène, décoré de figurines de haut relief en argent et de fins ornements découpés à jour, est signé du nom de Kellerthaler, célèbre orfévre de Nuremberg, et daté de 1585. Le chef-d'œuvre du genre, sinon pour la pureté du style, du moins pour la richesse des ornements et la complication du travail, se trouve dans la Kunstkammer de Berlin. C'est un cabinet, connu sous le nom de Pommersche Kunstschrank, qui fut fait à Augsbourg, en 1616, pour le duc de Poméranie Philippe II. Philippe Hainhofer (1578 † 1647), peintre et architecte, artiste éminent, grand collecteur d'objets d'art, qui eut une grande influence sur les artistes de son temps, a fourni le plan du meuble et en a dirigé l'exécution. Ulrich Baumgartner, fameux ébéniste, a fait la partie principale de l'œuvre. On trouve, en effet, dans l'intérieur du meuble le nom de cet artiste, avec la date de 1615 et cette devise : Ehe veracht als gemacht, il est plus facile de critiquer que de faire [1]. Il serait beaucoup trop long de donner la description de ce meuble ; il suffira de savoir que vingt-cinq artistes, dont les noms sont connus, ont concouru à sa décoration : trois peintres, un sculpteur, un peintre en émail, six orfévres, deux horlogers, un facteur d'orgues, un mécanicien, un modeleur en cire, un ébéniste, un graveur sur métal, un graveur en pierres fines, un tourneur, deux serruriers, un relieur et deux gaîniers. On peut juger par cette énumération

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der Kunstkammer*, p. 178.

de tous les genres d'ornementation dont ce meuble est décoré. On y trouve jusqu'à des émaux de Limoges. Hainhofer et Baumgartner ont associé leur talent pour composer d'autres cabinets d'une grande richesse ; l'un des plus importants se trouve dans la bibliothèque de l'université d'Upsal. Parmi les ébénistes du même temps qui ont eu le plus de réputation, il faut citer Hans Schwanhard († 1621), inventeur de ces pièces d'ébène ondulées d'un joli effet, qui entrent dans la décoration des armoires, des cabinets et des cadres [1].

On a fait aussi en Italie, en France et dans les Flandres, à la fin du seizième et au dix-septième siècle, des cabinets de différentes formes. Les plus riches de ceux que fabriqua l'Italie sont principalement décorés de belles matières, jaspes, agates, lapis-lazuli, et de mosaïques de pierres dures qui se détachent sur un fond d'ébène ou d'écaille. Baldinucci parle d'un cabinet en ébène qui fut exécuté pour le grand-duc de Toscane François-Marie (1574 † 1587) sur les dessins de Buontalenti delle Girandole, peintre, sculpteur et architecte. Il offrait dans sa façade l'aspect d'un monument d'architecture enrichi de colonnes de lapis-lazuli, d'agate et autres pierres dures. On y voyait encore des termes d'or exécutés par les premiers sculpteurs florentins de ce temps. Les champs étaient remplis par de fines miniatures de la main de Buontalenti, qui reproduisaient la figure des plus belles dames de Florence [2]. On trouve un assez grand nombre de très-beaux cabinets dans le palais Pitti à Florence. Le Musée

(1) Léopold v. Ledebur, *Leitfaden für die K. Kunstkammer*, p. 79.

(2) *Notizie de' professori del disegno;* Firenze, 1767, t. VII, p. 11.

de Cluny possède un cabinet italien [1] qui fait assez bien connaître le mode d'ornementation qu'on prodiguait dans les travaux de ce genre. L'industrie italienne, au surplus, n'abandonna pas le système d'ornementation qui avait procuré à Dello une si grande fortune : elle exécuta des cabinets et d'autres meubles dont les panneaux étaient enrichis de sujets peints.

Dans les Flandres, qui possédaient à la fin du seizième siècle et surtout au dix-septième des sculpteurs-ivoiriers d'un grand mérite, on décora principalement les cabinets de statuettes, de bas-reliefs et d'ornements d'ivoire. La vignette qui est en tête de ce chapitre reproduit un cabinet flamand, en écaille marbrée, décoré de cette façon; on peut le regarder comme un chef-d'œuvre. Il appartenait à la collection Debruge [2]. Nous en donnerons une courte description dans l'explication des vignettes à la fin de ce volume.

On fit en France des cabinets tout en ébène; ils sont en général d'une assez grande proportion. Ces meubles, dont la décoration est souvent empruntée à tout ce que l'architecture de la Renaissance présente de plus élégant, sont enrichis de figures de ronde bosse et de bas-reliefs. L'un des plus beaux spécimens de ces meubles existait dans la collection de M. Baron; il a été publié par du Sommerard [3].

En ne considérant les arts industriels que dans leur rapport avec les besoins de l'homme, l'examen de l'ornementation des mille objets divers à l'usage de la vie

(1) N° 619 du Catalogue de 1861.

(2) M. Jules Labarte, *Descript. de la coll. Debruge;* n° 1507.

(3) *Les arts au Moyen âge,* Album, 2e série, pl. XXII.

privée devrait suivre celui que nous venons de faire des meubles garnissant l'habitation, mais notre tâche est déjà remplie à cet égard. Au Moyen âge l'art n'avait rien de spéculatif, tout était pratique, et l'artiste ne se livrait à aucun travail sans lui donner un but d'application. Aussi, en retraçant l'historique de la sculpture en ivoire, en bois et en métal, de la serrurerie, de l'émaillerie, de la damasquinerie, de la céramique, de la verrerie et de l'horlogerie, nous avons fait connaître et décrit tous les petits meubles, tous les ustensiles domestiques que l'art a décorés au Moyen âge, et dont les grands artistes de la Renaissance n'ont pas dédaigné de s'occuper, suivant en cela l'exemple de leurs vieux maîtres. Il est donc bien temps de mettre un terme à cette longue histoire, en remerciant le lecteur bienveillant qui, malgré l'aridité du sujet, voudra bien en achever la lecture.





EXPLICATION

DES VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

COMPRIS DANS LE QUATRIÈME VOLUME.

ÉMAILLERIE.

CHAPITRE II.

Vignette, page I. Un ange exécuté en émail translucide sur relief, en 1357, par Piero, artiste florentin, dans l'encadrement d'un panneau d'argent sculpté, décrit tome II, pages 441 et 444, et page 8 de ce volume.

Cul-de-lampe, p. 38. Saint Matthieu exécuté en nielle sur fond d'émail bleu, par Andrea Ognabene, en 1316, dans le parement de l'autel de la cathédrale de Pistoia, que nous avons décrit tome II, p. 438, et dans ce volume page 6. Les deux bois ont été gravés par M. Guillaumot jeune.

CHAPITRE III.

Vignette, page 39. Diane de Poitiers, sous les traits de Vénus; peinture en émail, par Léonard Limosin, décrite page 76 de ce volume. La gravure est de M. Pannemaker.

Cul-de-lampe, p. 154. Aiguière peinte en émail par Pierre Reymond. Elle faisait partie de la collection Debruge, et a été décrite sous le n° 710 dans notre *Description des objets d'art* de cette collection. La gravure est de M. Brévière.

MOSAÏQUE.

Vignette, p. 155. Le Christ. Partie centrale supérieure de la mosaïque, exécutée par Rusuti, au commencement du

quatorzième siècle, sur la façade de Sainte-Marie-Majeure, à Rome. Nous l'avons décrite page 250 de ce volume. La gravure est de M. Pannemaker.

Cul-de-lampe, p. 322. Figure du Christ placée au centre de la mosaïque de l'abside à Saint-Vital de Ravenne. Nous avons décrit cette mosaïque page 198 de ce volume. La gravure est de M. Pannemaker.

PEINTURE EN MATIÈRES TEXTILES.

Vignette, p. 323. Fragment d'une étoffe byzantine, dont nous avons donné la description page 345 de ce volume.

Cul-de-lampe, p. 380. Fragment d'une étoffe byzantine que nous avons décrite page 344. Les deux bois ont été gravés par M. Pannemaker.

DAMASQUINERIE.

Vignette, p. 381. Cabinet de fer damasquiné d'or et d'argent, enrichi de statuettes de bronze dont les carnations sont argentées et les vêtements dorés. Il appartenait à la collection Debruge, et a été compris dans le Catalogue de cette collection sous le n° 823. La hauteur est de quarante centimètres, la largeur de cinquante-deux. La gravure est de M. Porret.

Cul-de-lampe, p. 388. Toilette de fer damasquiné d'or et d'argent, appartenant au Musée Kensington de Londres; sa hauteur est d'un mètre huit centimètres, sa largeur de soixante-deux. Nous l'avons citée page 387 de ce volume. La gravure est de M. Porret.

ART CÉRAMIQUE.

PRÉLIMINAIRES ET CHAPITRE PREMIER.

Vignette, p. 389. Plat byzantin appartenant au Musée du Louvre; nous l'avons cité page 410 de ce volume.

Cul-de-lampe, p. 418. Bassin byzantin incrusté dans un mur de l'église San-Sisto, à Pise; nous l'avons cité page 406 de ce volume. Les deux bois ont été gravés par M. Pannemaker.

CHAPITRE II.

VIGNETTE, p. 419. Buire de la fabrique de Ferrare, fond bleu, avec mascarons grotesques et génies en couleurs; les génies soutiennent les armoiries des ducs de Ferrare et les chiffres et devises de la maison d'Este. Elle appartient à M. Gustave de Rothschild, et a été exposée en 1865 dans le Musée rétrospectif, sous le n° 2759 du Catalogue de cette exposition. La gravure est de M. Colain.

CUL-DE-LAMPE, p. 476. Aiguière de la fabrique d'Urbino, et de la seconde époque de la majolica. Sur la panse, un triton, entouré d'autres divinités de la mer, enlève une néréide. Cette belle pièce, après avoir fait partie de la collection Debruge (n° 1148 du Catalogue), était passée dans celle du prince Soltykoff (n° 691 du Catalogue de 1861); à la vente de cette collection, elle a été adjugée à M. Arundel de Londres, moyennant 2,887 francs. La gravure est de M. Porret.

CHAPITRE III.

VIGNETTE, p. 477. Fragment du carrelage de l'ancienne abbaye de Saint-Pierre le Vif, cité page 481 de ce volume.

CUL-DE-LAMPE, p. 500. Canette en grès cérame, appartenant au Louvre. Elle provient de la collection Sauvageot (n° 936 du Catalogue de M. Sauzay). Les deux bois ont été gravés par M. Pannemaker.

CHAPITRE IV.

VIGNETTE, p. 500. Bassin rustique de Bernard Palissy. Il a appartenu à la collection Debruge, n° 1182 du Catalogue de cette collection. La gravure est de M. Porret.

CUL-DE-LAMPE, p. 516. L'enfant au chien, de Palissy. Le dessin en a été pris sur une belle épreuve appartenant au Louvre. La gravure est de M. Pannemaker.

CHAPITRE V.

VIGNETTE, p. 517. Un réchaud appartenant à la collection de M. Andrew Fountaine de Narford.

CUL-DE-LAMPE, p. 528. Hanap de la collection de M. Antony de Rothschild. Les deux bois ont été gravés par M. Pannemaker.

VERRERIE.

…ÈLI… …IRES ET CHAPITRE PREMIER.

…E, p. 529. Vase de verre antique à deux couches; … et figures ciselées en verre blanc. Il appartient au Musée Britannique, où il est connu sous le nom de vase de Portland. Nous l'avons cité page 535. La gravure est de M. Pannemaker.

CUL-DE-LAMPE, p. 554. Vasque de verre émaillé, de travail byzantin, appartenant au Musée de Cluny. Elle est décrite page 545. La gravure est de M. Guillaumot jeune.

CHAPITRE II.

VIGNETTE, p. 555. Trois vases de verre vénitiens. L'aiguière, qui est au centre, est en verre filigrané; nous l'avons cité page 586; les deux autres sont émaillés. Le gobelet à gauche est en verre bleu avec des imbrications d'or; la buire à droite, en verre blanc, avec un sujet et des ornements en émaux de couleur et en or. Ils ont appartenu à la collection Debruge et portent dans le Catalogue de cette collection les nos 1290, 1271 et 1280. La buire est reproduite en couleur dans la planche CXXXV de notre Album. La gravure est de M. Brévière.

CUL-DE-LAMPE, p. 590. Flacon aplati des fabriques de Venise, du seizième siècle; il est en verre blanc décoré d'entrelacs émaillés de diverses couleurs. Il a appartenu à la collection Debruge (n° 1278 du Catalogue), et ensuite à la collection Sauvageot (n° 1186 du Catalogue de M. Sauzay de 1861); il est aujourd'hui conservé au Louvre. La gravure est de M. Brévière.

CHAPITRE III.

VIGNETTE, p. 591. Gobelet de fabrication française du seizième siècle. Il est décrit page 596 de ce volume.

CUL-DE-LAMPE, p. 598. Gobelet à couvercle, en verre blanc ondé, de cinquante-trois centimètres de hauteur. Fabrication allemande. Nous l'avons cité page 393. Les deux bois ont été gravés par M. Pannemaker.

ART DE L'ARMURIER.

VIGNETTE, p. 599. Trophée composé d'un bouclier, de cinq épées et de deux pistolets qui ont appartenu à la collection Debruge. Nous avons parlé de ces armes page 615. La gravure est de M. Brévière.

CUL-DE-LAMPE, p. 620. Pulvérin en bois sculpté reproduisant un enroulement de deux chiens qui saisissent un cerf. Le déversoir a pour motif un chien de ronde bosse en cuivre doré. Cette pièce a appartenu à la collection Debruge (n° 1415 du Catalogue). La gravure est de M. Brévière.

HORLOGERIE.

VIGNETTE, p. 621. Horloge de table en cuivre doré, de vingt centimètres de hauteur. Elle a appartenu à la collection du prince Soltykoff (n° 389 du Catalogue). La gravure est de M. Pannemaker.

CUL-DE-LAMPE, p. 632. Montre en forme de croix. La boîte en cristal de roche est montée en cuivre doré; la plaque supérieure, au centre de laquelle est placé le cadran, est décorée de figures gravées en relief. Travail français de l'époque de Charles IX. Cette montre a appartenu à la collection Debruge (n° 1460 du Catalogue).

MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX.

CHAPITRE PREMIER.

VIGNETTE, p. 633. Calice et deux burettes du quatorzième siècle. Le calice a été reproduit en fac-simile dans la planche LV de notre Album. La burette à gauche est en cristal de roche avec une anse évidée et prise dans la masse; une seconde anse d'argent doré s'élève au-dessus de celle de cristal. La gorge, le couvercle, le pied et le goulot sont aussi en argent doré et émaillé. Sa hauteur est de vingt-deux centimètres. La burette à droite est également en cristal de roche et montée

en argent doré et émaillé. Le couvercle est surmonté d'une couronne de créneaux, qui contient un heaume ayant pour cimier une figure de moine en prière. La hauteur est de vingt-deux centimètres. Ces deux pièces ont appartenu à la collection Debruge (nos 905 et 904 du Catalogue). La gravure est de M. Brévière.

CUL-DE-LAMPE, p. 670. Bénitier en ivoire monté en or et enrichi de pierres fines. Il est conservé dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Nous l'avons cité tome I, page 221, et dans ce volume, page 660.

CHAPITRE II.

VIGNETTE, p. 671. Grand cabinet en écaille marbrée, enrichi de sculptures et d'ornements d'ivoire. Une statue de l'Espérance occupe l'arcade de l'étage inférieur. La Prudence et la Fécondité sont adossées au monument au milieu des panneaux. Les cariatides de ronde bosse ont le buste en ivoire et la gaîne en écaille. Les sujets des six bas-reliefs sont tirés de l'histoire de Joseph. Le couronnement du monument se compose d'une balustrade d'ivoire divisée par seize piédestaux. Les quatre piédestaux qui s'élèvent au-dessus des colonnes portent des statuettes; les autres, des vases à flammes en ivoire. Les colonnes torses sont enrichies d'ornements et de feuillages d'ivoire. Toute l'ornementation est sculptée dans cette matière. La hauteur du monument est de un mètre treize centimètres; la largeur, de un mètre quarante-cinq centimètres; la profondeur, de quarante-six centimètres. Ce meuble a appartenu à la collection Debruge (n° 1507 du Catalogue). Un meuble en tout semblable faisait pendant à celui dont nous donnons la figure. La gravure est de M. Brévière.

CUL-DE-LAMPE, p. 691. Coffret en cuir brun conservé dans le Musée germanique de Nuremberg. La gravure est de M. Pannemaker.

TABLE DES DIVISIONS.

CUL-DE-LAMPE, p. 706. Partie centrale de la grande plaque en cuivre gravé, doré et émaillé, dont la planche CXII de

notre Album a donné, en fac-simile, la partie supérieure. Le lecteur peut se reporter à cette planche, au texte qui l'accompagne et aux explications que nous avons données tome III, pages 448 et 623. La gravure est de M. Brévière.

TABLE DES MATIÈRES.

VIGNETTE. Le dessus du couvercle d'un coffret de bois, monté en cuivre doré et décoré sur toutes ses faces de bas-reliefs de corne de cerf, découpés et appliqués sur un fond de maroquin rouge. Le sujet reproduit deux chevaliers combattant dans un tournoi avec des lances courtoises. Les armures sont de l'époque de Louis XI, à laquelle on peut reporter l'exécution du coffret. Il a appartenu à la collection Debruge (nº 1494 du Catalogue). La gravure est de M. Porret.

CUL-DE-LAMPE. La partie supérieure d'une boite de montre en argent niellé. On y voit la figure de Laure; sur la face inférieure est le buste de profil de Pétrarque. Cette boite de montre, qui est reproduite dans la grandeur de l'exécution, appartenait à la collection Debruge (nº 1025 du Catalogue).

Tous les dessins des bois ont été faits par M. Alexis Noël, sauf celui du cul-de-lampe du chapitre premier du mobilier, qui est de M. Didron.

FIN DE L'EXPLICATION DES VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE.



TABLE DES DIVISIONS

DU QUATRIÈME VOLUME.

ÉMAILLERIE.

MOSAÏQUE.

PEINTURE EN MATIÈRES TEXTILES.

DAMASQUINERIE.

ART CÉRAMIQUE.

VERRERIE.

ART DE L'ARMURIER.

HORLOGERIE.

MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX.


PASSIO·DNI·NO STRI·IHV·XPI·SIOH
IHC
S OL
S·MARIA
ECCLA
SIOHS

ERRATA.

TOME PREMIER.

Préface, page IV, ligne 8, lisez Villemin au lieu de Villemain.
Page 75, ligne 15, et 144, ligne 23, lisez Ramuold au lieu de Romuald.
Page 83, à la note, lisez seize, au lieu de quatre-vingt-six.
Page 84, l. 14, lisez deux au lieu de trois.
Page 126, l. 7, lisez Béroldus au lieu de Béraldus.
Page 215, l. 15, lisez Béroldus au lieu de Bertoldus.
Page 269, l. 20, lisez Faltz au lieu de Falz.
Page 357, l. 14, lisez Cesari au lieu de Cesati.
Page 359, l. 1, lisez Wenzel au lieu de Wentzel, et Jamnitzer au lieu de Janmitzer.

TOME DEUXIÈME.

Page 67, l. 24, et page 72, l. 5, lisez Aguilhon au lieu d'Aguilhou.
Page 107, l. 9, lisez Liutard au lieu de Luithard.
Page 158, l. 8, lisez Angélelme au lieu d'Angilelme.
Page 201, l. 9, lisez six au lieu de quatre.
Page 202, l. 31 et 32, lisez § III, article VIII, au lieu de § I, article III.
Page 237, l. 13, lisez Musée de Hanovre provenant du Brunswick au lieu de Musée de Brunswick.
Page 232, l. 21, lisez en émail au lieu d'en bas-relief.
Page 254, l. 12, lisez XLVI au lieu de XLV.
Page 337, l. dernière, lisez VIII au lieu de V, n° 4.
Page 408, l. 16, lisez 1287 au lieu de 1267.
Page 444, l. 25, lisez deux mètres trente-quatre centimètres au lieu de deux mètres soixante-dix.
Page 467, l. 5, lisez 1433 au lieu de 1426.
Page 501, l. 4, lisez 1478 au lieu de 1378.
Page 514, l. 7, lisez Sandro au lieu de Sadro.
Page 566, l. 21, lisez son frère Léonard et son neveu Joseph au lieu de ses frères ou cousins Joseph et Léonard.

TOME TROISIÈME.

Page 127, l. 25, lisez Saint-Germain au lieu de Saint-Martin.
Page 480, l. 18, lisez Grandmont au lieu de Grammont.
Page 594, l. 27, lisez évangéliaire au lieu de calice.
Page 621, l. 2, lisez 249 au lieu de 262.

TOME QUATRIÈME.

Page 151, l. 19, lisez Arcioni au lieu d'Arcioli.
Page 293, l. 13, lisez l'empereur Romain au lieu de romain.
Page 370, l. 27 et 28, lisez Dordin au lieu de Dordet.
Page 432, l. 10, lisez Agostino au lieu d'Augustino.

TABLE DES MATIÈRES

DE L'HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE

ET

A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.



TABLE DES MATIÈRES.

A

B



C

D

E

F

G

H



J

K

L

M

N

P

Q

R

S

T

TABLE DES MOTS GRECS DONT L'INTERPRÉT EST DONNÉE DANS L'OUVRAGE.

U

V

Z

ADDITIONS A LA TABLE DES MATIÈRES ET RECTIFICATIONS.





